

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

ULISSES AUGUSTO GUIMARÃES MACIEL

**SAMUEL BECKETT
E OS LIMITES DO IN-DIZÍVEL**

VITÓRIA
2016

ULISSES AUGUSTO GUIMARÃES MACIEL

**SAMUEL BECKETT
E OS LIMITES DO IN-DIZÍVEL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Mirtis Caser

Coorientador: Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral

VITÓRIA

2016

Dados Internacionais de Catalogação-na publicação (CIP)

Maciel, Ulisses Augusto Guimarães, 1983

Samuel Beckett e os limites do in-dizível - 2016

99 f.

Orientador: Maria Mirtis Caser

Coorientador: Sergio da Fonseca Amaral

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Literatura.....

ULISSES AUGUSTO GUIMARÃES MACIEL

SAMUEL BECKETT E OS LIMITES DO IN-DIZÍVEL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras na área de concentração Estudos Literários.

Vitória, ES, _____ de _____ de 2016

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dra. Maria Mirtis Caser (Orientadora)
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral (Coorientador)
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Luís Eustáquio Soares
Membro Titular Interno (UFES)

Prof. Dr. Paulo Roberto Dutra
Membro Titular Externo (Stephen F, Austin State University)

Prof. Dra. Ana Penha Gabrecht
Membro Suplente Interno (UFES)

Prof. Dr. Esteban Reyes Celedón
Membro Suplente Externo (UFAM)

AGRADECIMENTOS

Um homem do qual caíram os costumeiros grilhões da vida, a tal ponto que ele só continua a viver para conhecer sempre mais, deve poder renunciar, sem inveja e desgosto, a muita coisa, a quase tudo o que tem valor para os outros homens. – Friedrich Nietzsche.

Agradeço às circunstâncias que me possibilitaram estudar a obra de Samuel Beckett, um escritor que, sem dúvida, transformou a forma como enxergarei a vida daqui por diante. Não posso deixar de agradecer a minha querida esposa, responsável por me incentivar todo o tempo, mesmo nos momentos mais difíceis. E a todos que me auxiliaram nessa empreitada exaustiva, mas recompensadora.

Ao meu pai, por escutar com toda paciência, horas de reflexões filosóficas e literárias, fruto das leituras dos textos que escrevia para esta dissertação, por suas histórias de incentivo que fizeram com que eu acreditasse no trabalho que buscava desenvolver.

De maneira especial, agradeço à Profa. Dra. Maria Mirtis Caser, orientadora deste trabalho e ao Prof. Dr. Sérgio da Fonseca Amaral coorientador

Ao prof. Dr. Luís Eustáquio Soares pelas indicações de leitura.

Ao prof. Dr. Paulo Roberto Dutra, por ter aceitado o convite para esta banca.

À Fapes, pelo apoio financeiro concedido.

À Profa. Dra. Junia Zaidan por uma leitura extremamente cuidadosa do texto, o que contribuiu para o resultado alcançado.

À filosofia, à música, e à literatura sem as quais “a vida seria um erro” (Nietzsche).

RESUMO

As obras *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*, traçam a trajetória de Samuel Beckett na composição de uma narrativa conhecida por desafiar os limites da representação, destacando a precariedade do pensamento que fracassa em sua tentativa de apreender a realidade. Nesse contexto, considerando a representatividade um jogo que surge a partir do caos inarticulável, lançamos mão dos conceitos de realidade e linguagem, e tradução do filósofo checo-brasileiro, Vilém Flusser e da filosofia existencialista de Martin Heidegger e Albert Camus, no intento de evidenciar o caráter impreciso do romance beckettiano, diante da impossibilidade da palavra, constante tentativa e fracasso em face do in-dizível.

Palavras chave: Samuel Beckett, Representação, Linguagem, Tradução e Indizível.

ABSTRACT

The novels *Molloy*, *Malone Dies* and *The unnamable*, trace the path of Samuel Beckett in the composition of a narrative known for challenging the limits of representation, highlighting the precariousness of thought which fails in its attempt to grasp reality. In this context, considering the representativeness a game that comes from inarticulable chaos, we used the concepts of reality, language, and translation addressed by the Czech-Brazilian philosopher, Vilém Flusser and the existentialist philosophy of Martin Heidegger and Albert Camus, in an attempt to show the imprecise nature of Beckett works, before the word impossibility, constant trial and failure in the face of the un-speakable.

Keywords: Samuel Beckett. Representation. Language. Translation and Unspeakable.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
O REAL E O IDEAL	15
1.1 Sobre o real, o ideal e a linguagem.....	15
1.2 A relação entre língua e realidade	22
1.3 Compreensão como tradução in <i>statu nascendi</i>	33
1.4 Tradução: uma experiência entre línguas	42
O INOMINÁVEL MUNDO BECKETTIANO.....	56
2.1 Samuel Beckett: existencialismo e linguagem.	56
2.2 O romance moderno de Samuel Beckett.	64
2.3 Molloy: a procura do nada.....	68
2.4 Malone: entre a escrita e a existência.	72
2.5 O inominável.	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERENCIAS	93
ANEXOS	97

INTRODUÇÃO

Poucos escritores provocam o desconforto da incerteza como Samuel Beckett. Sua obra é pautada por uma linguagem repleta de estranhamento, reflexo de um tempo obscuro, em que o horror de uma guerra faz ecoar a mais densa indiferença do homem em relação a sua própria existência. Indiferença que nos inibe diante da impossibilidade, condicionando-nos, assim, a uma realidade programada e sombria, que, a partir de um entorpecer generalizado, se oculta. Nesse contexto, o projeto iluminista, aparentemente, atinge seu limite; e o conhecimento científico, utilizando-se de toda sua sistemática, torna-se ferramenta para o extermínio em massa de milhões de pessoas tidas como sub-humanas e até mesmo como não-humanas. Estas formas sistemáticas de ordenação representam uma domesticação do caos, tornando-o encoberto. A escrita de Samuel Beckett segue um caminho oposto a esse, e não procura remediar as fragilidades da atuação humana no mundo. Os textos beckettianos recusam os artifícios de uma linguagem que não assuma o caráter caótico da existência. A proposta do autor é materializar a impossibilidade de ordenação calculada e linear. Com esse intuito a sua escrita expõe o caos, apresenta os escombros dos projetos progressistas, e traz à superfície o erro e o fracasso como aspectos incontornáveis da condição humana. Dessa forma, Samuel Beckett procura construir pontes sobre o abismo do incerto, e a própria linguagem revela essa precariedade. Provisória e mutável, a linguagem é o elo que nos posiciona diante do caos absurdo da impossibilidade. É a única ordenação possível, mesmo que insuficiente, é a incerteza do que nos habituamos denominar *realidade*.

Partindo dessas ideias centrais, o objetivo deste estudo é identificar na trilogia beckettiana a relação do autor irlandês com a linguagem, enquanto matéria-prima para a formação de uma literatura que não busca evidenciar a representação de uma realidade, mas a impossibilidade que a nós se apresenta como o abismo inarticulável, o silêncio. Um labirinto intransponível que, por meio da língua, nos aventuramos a percorrer sem a ilusão de que possamos, em algum momento, vislumbrar a luz. A língua revela-se, sim, como a forma de ampliarmos nossa visão sobre o real, mas quanto mais desenvolvemos essa visão, mais entendemos nossa posição diante do caos inapreensível em que estamos inseridos. Compreender essa relação nos leva a confrontar uma nova perspectiva de existência. Conscientes da impossibilidade que temos de dar conta do ser em si das coisas, resta-nos pensar a realidade da língua, que, por outro lado, não deixa de dialogar com aquilo que nos está dado.

Samuel Beckett, buscando evidenciar essa nova perspectiva de realidade, estabelece, através de sua literatura, o contraditório, o não ser. Como diz Paulo Leminski, em *Beckett, o apocalipse e depois*, a linguagem utilizada pelo autor irlandês é a do isolamento, da solidão e da incomunicabilidade (LEMINSKI, 1986, p. 151). A escrita de Beckett se constrói na insistente negação à cultura e à história; um autoexílio, que encontra nos limites de uma língua estrangeira o surgir de um mundo caótico e insuportável, cujo ritmo está sempre pautado na decadência de uma linearidade racional, incapaz de apreender o inarticulável.

Esse posicionamento revela, em muitos momentos, a influência da filosofia clássica na obra beckettiana, com destaque para os pensadores pré-socráticos, Descartes, Bishop Berkeley (inspiração para *Film*), Spinoza, Leibniz, Kant, Schopenhauer, Mauthner e Bergson, conforme aponta Rónan McDonald, professor da National University of Ireland, no livro *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett (2006)*. As leituras dessas obras, no início dos anos 1930, auxiliaram Samuel Beckett na composição do tema central de sua literatura, o fracasso. Por meio de uma escrita revolucionária, o autor procura materializar a impotência da linguagem diante do real. Para melhor esclarecer o que buscamos tratar aqui, recorreremos a uma citação do próprio autor, sob a fala de Malone: “Não vale a pena culpar as palavras. Elas não são mais vazias do que aquilo que carregam” (BECKETT, 1986, p. 26). Com isso, podemos entender que na busca pela ordenação de uma realidade que ultrapassa os limites da língua, lançamo-nos no abismo intransponível do caos inarticulável, pois a língua se revela silêncio ao tratar daquilo que nos escapa. Ou seja, carregamos por meio da linguagem apenas os dados por nós apreendidos através dos sentidos e transformados em pensamento. Pensamento este que nos ocorre obrigatoriamente por meio da linguagem. O que nos foge aos sentidos, e à articulação do pensamento, nos foge enquanto realidade. Cabe a nós, no entanto, questionar que realidade é essa que nos escapa. Nina Power, em conjunto com Alberto Toscano, na abertura do texto de Alain Badiou sobre a obra de Samuel Beckett, *On Beckett*, procura fundamentar uma perspectiva filosófica que traduza a forma do pensador francês de enxergar a obra beckettiana:

Mas este não é o fim da questão, e Badiou castiga a si mesmo por ter inicialmente aceitado essa visão de Beckett como manifestando "a aliança (em última análise, inconsistente) entre o niilismo e o imperativo da

linguagem, entre o existencialismo vital e a metafísica da palavra [...] A este respeito, devemos notar que Badiou pretende se livrar do apelo derrotista concedido ao impasse, juntamente com qualquer insinuação de que estamos aqui confrontados com a "verdade" linguística da finitude humana ou com um episódio na genealogia do niilismo; em vez disso, ele pretende abordá-la como um problema que exige de Beckett uma solução no nível da escrita em si (POWER; TOSCANO de 2003, p. XIV, tradução nossa)¹.

Tendo em vista essa ampla influência na escrita de Beckett, elegemos alguns textos filosóficos que nos permitem criar um traço histórico-filosófico em torno do problema cartesiano que se constrói na relação entre o sujeito e a busca pela verdade que se perde no interior do pensamento. Além do próprio René Descartes, incluímos na lista Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer, Martin Heidegger e o pensador tcheco-brasileiro Vilém Flusser para guiar nossa leitura acerca das questões do pensamento e da linguagem, que ecoam na trilogia do escritor irlandês.

No primeiro capítulo, discutimos que as palavras apontam para algo, substituem algo e procuram algo para além da língua. Esse algo, justamente por estar além daquilo que nos é possível compreender, torna-se vazio. “A verdade absoluta, se existe, não é articulável, portanto, não é compreensível” (FLUSSER, apud, BERNARDO, 2007, p. 18), o que nos condena ao silêncio diante de uma realidade que não a da linguagem. É justamente nessa busca por compreender a relação entre língua e realidade que Flusser, exilado em terras brasileiras, decide se apropriar da língua portuguesa, idioma que se revelará, em sua estranheza, ferramenta fundamental para a construção do argumento composto pelo filósofo, em sua obra intitulada *Língua e realidade*. Nela, o filósofo aprofunda seu pensamento de forma objetiva no que diz respeito à concepção da língua como criadora de realidade: “O intelecto não é real, a não ser que pense alguma língua.” (FLUSSER, 2007, p. 53). Contudo, não podemos confundir essa realidade com o que costumávamos denominar “a realidade” ou “realidade em si”. Devemos pensar as línguas como criadoras de realidades tão múltiplas quanto o número de línguas existentes.

¹ But this is not the end of the matter, and Badiou chastises himself for having originally accepted this vision of Beckett as manifesting 'the (ultimately inconsistent) alliance between nihilism and the imperative of language, between vital existentialism and the metaphysics of the word [...]'. In this respect, we should note that Badiou wishes to evacuate the defeatist pathos accorded to the impasse, together with any intimation that we are here faced with the linguistic 'truth' of human finitude or with an episode in the genealogy of nihilism; rather, he intends to approach it as a problem that demands resolution from Beckett at the level of the writing itself.

Mas como explicar a existência dessa realidade que parece se afastar a cada passo que damos em sua direção?

Já no segundo capítulo, o aspecto existencialista da trilogia é fundamentado a partir da filosofia de Albert Camus, que, na obra *O mito de Sísifo*, destaca a importância de encararmos a existência como um exílio sem solução. Para o pensamento camusiano, só a morte pode por fim ao caráter absurdo da vida humana. Outra importante leitura para nosso argumento existencialista é *Ser e Tempo* do, já citado, filósofo alemão Martin Heidegger. Nesse estudo denso e complexo, o filósofo debruça-se sobre a questão do sentido do ser, enquanto, ser no mundo, ser no tempo e na linguagem. O pensamento heideggeriano é fundamental para esta dissertação, pois, parte da linguagem para explicar a natureza do que nos é mais próprio, a existência. Nos estudos da crítica, utilizamos como referências principais a obra do filósofo francês Alain Badiou, *On Beckett*, além das obras *Samuel Beckett: o silêncio possível*, de Fábio de Souza Andrade e *Samuel Beckett: escritor plural*, de Célia Berrettini, por considerá-las fundamentais para o desenvolvimento de uma crítica relevante deste que é um dos maiores escritores do século XX.

O diálogo com essas obras fundamenta nossa discussão sobre o exílio, fator indispensável para a compreensão do posicionamento da escrita beckettiana em relação à atuação do homem no mundo, e sua expressão por meio da linguagem. Na literatura de Samuel Beckett, o exílio se constrói quando nos encontramos distantes da língua materna, quando vemo-nos forçados a vivenciar o ser daquele que habita alheio à nossa concepção de realidade; obrigamo-nos a confrontar a realidade responsável pela composição de nosso espírito mais íntimo com o estranho fundamentado na realidade criada pela língua estrangeira. É pensando as divergências entre as realidades que se encontram, ou seja, os idiomas, que experimentamos a sensação de aniquilamento existencial que, aqui, incorpora um sentido positivo, já que, nesse processo de aniquilamento, o ser, enquanto pensamento desintegra-se para mais tarde ressurgir em uma espécie de “transfiguração da morte do *eu*, pela qual o *eu* sai enriquecido.” (FLUSSER, apud, GULDIN, 2010, p. 77).

Porém, não há, nesse existir entre línguas, nenhuma ilusão que nos permitiria pensar a solução do problema da linguagem que circunda toda a existência. O fracasso habita toda e qualquer experiência de comunicação entre línguas, o que faz desse exercício um desespero *metafísico* e, do narrador beckettiano, um *Sísifo*, condenado à consciência de que seu trabalho mesmo no fim não estará concluído. E nessa relação

decadente entre o homem e o mundo, Samuel Beckett desenvolve grande parte de sua obra. O escritor se isola, voluntariamente, na língua que materializaria suas principais composições, o francês, – “a língua de Descartes, grande referência filosófica do autor” – sob o pretexto de que seria mais fácil *o não dizer*, nesse idioma, a princípio, estranho. Nesse contexto, Beckett torna-se o escritor da incomunicabilidade, em cuja obra a lógica e a linearidade racional se perdem em um entrelaçado de palavras que soam como um balbuciar insano em direção ao nada que representa. E neste sentido, comentam Nina Power e Alberto Toscano:

Estamos, assim, a mercê apenas de uma voz que oscila, lutando incansavelmente entre a auto-afirmação temporária e o "além" do *ser*, que é precisamente vazio. Para o *cogito*, *tudo* o que é dito está precisamente '*mal dito*' porque o dizer nunca pode se aproximar do vazio a partir do qual a linguagem fala (POWER; TOSCANO, 2003, p. XIX, tradução nossa)².

É aí que enxergamos um ponto em comum entre o escritor que anda sobre os limites do in-dizível e a filosofia da linguagem, que busca entendê-lo. Enquanto Flusser dedica páginas e mais páginas de sua obra ao intuito de esclarecer a nossa relação com a realidade dos dados brutos através da língua, Beckett deixa que seu trabalho transpire as inquietações de um niilismo que não visa solucionar um problema, mas evidenciá-lo: “Nomear, não; dizer, não, nada é dizível” (BECKETT, 1986, p. 150).

Retomamos então a questão essencial de nosso estudo: se nos encontramos confinados em nosso pensamento, em nossa língua, como seria possível experimentar o abismo que nos distancia da sensação de realidade, que tanto se assemelha à angústia existencial? Ao nos aproximarmos dos limites da língua, estaríamos pondo em risco a própria concepção do ser daquele que pensa, ou – fazendo referência ao *cogito* cartesiano, proposto por Vilém Flusser – a existência do ser que habita a realidade de determinada língua? Como seria possível, se nos afastando da língua que constitui nosso pensamento, estamos condenados ao silêncio?

E imersos nessa atmosfera angustiante, nos debruçamos sobre a trilogia do pós-guerra (*Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*), que se destaca por ser um conjunto de romances no qual as características existenciais e linguísticas, utilizadas por Samuel

² We are thus left only with a voice that oscillates, struggling relentlessly between temporary self-affirmation and the 'beyond' of being, which is precisely void. For the *cogito*, all saying is precisely 'ill saying' because it can never come close to touching the void from out of which language speaks.

Beckett evidenciam o processo de desconstrução do romance tradicional. Nesses textos, vemos retratada a decadência física e mental de personagens conscientes de estar no limite da existência, mas que de maneira incerta deixam-se levar pelas ocorrências de memórias imprecisas, em narrativas vertiginosas que insistem em apontar para a mesma direção, o vazio, a incerteza, a morte.

E por tratar da decadência de uma sociedade arrasada pela mais insana brutalidade humana – a guerra –, não podemos deixar de destacar na literatura de Beckett, em especial nesses três livros, o desespero metafísico exposto por esse autor, que através da decomposição da linguagem rompe com o tradicional e tenciona a literatura ao limite de um niilismo que culminaria em um impenetrável labirinto linguístico sem lógica ou definição.

O REAL E O IDEAL

1.1 Sobre o real, o ideal e a linguagem

Para melhor compreendermos o conceito de realidade, defendido por Vilém Flusser, se faz necessário o levantamento da seguinte questão: o que denominamos real? *A priori*, parece-nos simples definir esse conceito, afinal o que nos seria mais íntimo do que a realidade à qual nos encontramos ligados? Sob uma perspectiva material, podemos, então, pensar a realidade como o ser daquilo que é, que de maneira imediata se revelaria mundo, unidade de espaço onde irremediavelmente estamos presos. Porém, a ideia que fazemos daquilo que é real não se limita ao âmbito espacial, mas também temporal e sensitivo. Temporal, porque há uma tendência natural do mundo em alterar-se no decorrer do tempo, logo nos torna notável que o real apresentado de forma imediata como aquilo que é, deforma-se, materializando uma definição que passa a considerar realidade não mais como aquilo que é, mas como um não ser condicionado ao tempo. Assim ilustra o pensador pré-socrático Heráclito de Éfeso, "Em rio não se pode entrar duas vezes, nem substância mortal tocar duas vezes na mesma condição; mas pela intensidade e rapidez da mudança [...] compõe-se e desintegra, aproxima-se e afasta-se" (HERÁCLITO, 2000, p. 97).

O que Heráclito demonstra a partir desses fragmentos é o que tange nossa capacidade de apreender o que nos é sensível. Resultado da forma como nossos sentidos capturam o ser daquilo que nos está dado de maneira bruta; as nuances do que costumamos chamar realidade. E isso se dá no âmbito sensitivo, janelas abertas para o mundo. Porém, não diferente das janelas em si, os sentidos condicionam o observador a uma parcela mínima do mundo externado para além de seus limites. Diante dessa premissa, podemos considerar qualquer esperança de apreendermos o total da realidade das coisas como ilusória. Seguindo essa lógica, conclui Rene Descartes: "eu me convencia com facilidade de que não existia ideia alguma em meu espírito que não tivesse antes passado pelos meus sentidos" (DESCARTES, 2000, p. 317). O fato é que, na medida em que nos entregamos ao mundo sensível, nos confundimos com ele e dificultamos a determinação do homem enquanto ser distinto da realidade bruta em que habita.

Presumo, então, que todas as coisas que vejo são falsas; convenço-me de que nunca houve tudo aquilo que minha memória repleta de mentiras me

representa; penso não possuir sentido algum; acredito que o corpo, a figura, a extensão, o movimento e o lugar não passam de ficções do meu espírito. Então, o que poderá ser considerado verdadeiro? Talvez nenhuma outra coisa, exceto que nada de certo existe no mundo (DESCARTES, 2000, p. 257-258).

Assim sendo, o entendimento do homem sobre a real existência das coisas se daria no campo das ideias. Apenas o pensamento seria capaz de nos despertar diante da realidade exterior que por nós não se apreende sensitivamente. Concepção que René Descartes desenvolve em seu livro *Discurso do método* a partir do cogito: penso logo existo (*cogito ergo sum*). Desta maneira, o filósofo renascentista condiciona o existir do eu e do mundo ao pensamento, ou seja, a clareza das ideias nos permitiria melhor compreender a realidade das coisas. Ao duidarmos nos aproximamos da realidade do que nos está dado de maneira imediata. Este princípio transcende a concepção de realidade bruta anteriormente aceita como verdadeira. Para Descartes, a dúvida por si só garantiria a existência daquele que duvida, mas não resolve o problema da realidade do mundo ou do *eu*. A partir do cogito cartesiano, a existência do mundo externo ao pensamento é questionada e apesar da certeza do existir de um sujeito que pensa, sua real natureza se mantém obscura “ainda não sei com suficiente clareza o que sou, eu que tenho certeza que sou” (DESCARTES, 2000, p. 258).

O pensador que irá buscar uma nova solução para o problema cartesiano é o filósofo alemão Immanuel Kant que, em sua *Crítica da razão pura*, determina nosso conhecimento do mundo como algo limitado à experiência e à possibilidade do ser daquilo que apreendemos de maneira imediata. Porém, nossas limitações diante de uma realidade em si não nos impede de refletirmos sobre ela: “note-se bem, será sempre preciso ressaltar que, se não podemos conhecer esses mesmos objetos como coisas em si mesmas, temos pelo menos que poder pensá-los” (KANT, 2000, p. 43). O que não podemos alimentar é a ilusão de o intelecto ser capaz de compreender e articular *o todo* que a nós se apresenta objetivamente. Neste sentido, Kant não nega a existência de uma realidade em si independente de nossa influência. O que apreendemos desse absoluto, no entanto, são meras representações, aparências que apontam em direção às possibilidades do *ser do mundo* alheio a nós. Em poucas palavras, Arthur Schopenhauer resume nos *Fragmentos sobre a história da filosofia* a perspectiva kantiana: “Kant ensina que podemos conhecer a existência das coisas em si, porém nada além dela. Em

outros termos, que sabemos apenas QUE elas existem, mas não O QUE são” (SCHOPENHAUER, 2007, p. 134).

Dessa forma, Immanuel Kant sugere uma nova perspectiva sobre a existência da coisa em si. Ampliando o pensamento cartesiano, ele demonstra o ser de uma realidade apreendida no caos do absoluto, que se materializa na ordem da razão. Ao atuarmos sobre as representações dos sentidos, negociamos com as possibilidades e determinamos o conceito de verdade que, entrelaçado ao de realidade, nos permite construir ideias. Essas ideias, no entanto, são formadas sobre a aparência da coisa em si. O resultado dessa negociação que fazemos diante do caos, por meio de uma análise racional das possibilidades por nós apreendidas sensitivamente, é a única verdade possível. Assim como a realidade absoluta nos escapa enquanto ser, formar uma ideia que possamos denominar verdade absoluta se torna impossível.

Sensação é estímulo desorganizado, percepção é sensação organizada, concepção é percepção organizada, ciência é conhecimento organizado, sabedoria é vida organizada: cada qual é um grau maior de ordem, sequência e unidade. De onde vem essa ordem, essa sequência essa unidade? Não das próprias coisas, pois nós só as conhecemos pelas sensações que chegam através de mil canais ao mesmo tempo, em desordenada profusão; é o nosso propósito que dá ordem, sequência e unidade a essa impertinente anarquia; somos nós mesmos, nossa personalidade, nossa mente, que levamos luz a esses mares (DURANT, 2000, p. 260).

A leitura do filósofo Will Durant sobre o pensamento kantiano, claramente, desconstrói a possibilidade de experienciar uma realidade absoluta; o contato que temos com ela é caótico e desordenado, porém, através da razão criamos recursos que nos possibilitam dar significado a essa série de fenômenos que nos atingem os sentidos. não é o conhecimento da coisa em si que faz do homem um ser privilegiado, mas sua busca constante. “A experiência nos diz o que é, mas não que deva ser necessariamente o que é e não o contrário. [...] e nossa razão, que está particularmente ansiosa por essa classe de conhecimento, é provocada por ela, e não satisfeita” (KANT, apud DURANT, 2000, p. 256).

Isso nos impõe de certa maneira uma constatação niilista, dada a impossibilidade de obtermos um conhecimento que não esteja limitado a nossa estrutura cognitiva. De fato não podemos perceber sensitivamente ou articular através de nossa estrutura

racional, qualquer realidade que não a dos fenômenos. Assim, toda noção de mundo por nós articulada está necessariamente vinculada à construção de nossos sentidos e de nossa razão, tornando qualquer tentativa de articulação para além da representação da *coisa em si*, desconhecida. Com isso, Kant nos permite pensar que não podemos obter o conhecimento da real estrutura do mundo, pois conhecemos o mundo apenas como ideal, ou seja, como ele por nós é representado racionalmente.

E é justamente em uma interseção entre o pensamento de Immanuel Kant e René Descartes que o pensador checo-brasileiro Vilém Flusser retoma o problema da realidade e do pensamento para desenvolver sua filosofia da linguagem. Influenciado de modo inegável por Martín Heidegger, Flusser define a língua como a única forma de articulação do caos da *coisa em si* kantiana. No entanto a incapacidade da língua de apreender o todo permanece. Nesse sentido, o entendimento da realidade encontra seu limite no pensamento que se move por meio da linguagem preservando a dúvida. “Nem tudo pode ser compreendido. Se nem tudo pode ser compreendido, nem tudo pode ser dito: o enigma precisa ser protegido” (BERNARDO, 2011, p. 17).

Em consequência, toda a esperança de obtermos o real conhecimento das coisas torna-se ingênua, pois a dúvida condiciona toda espécie de conhecimento à incerteza do vir a ser. Todo pensamento que emerge do silêncio anterior à razão tem como resultado o desgaste de um outro anterior a este, assim, o fluxo dos pensamentos forma o intelecto, que nesta corrente expande o território da língua dissolvendo toda a inocência do espírito no ácido corrosivo da dúvida (FLUSSER, 2011).

“Penso, portanto sou”. Penso: sou uma corrente de pensamentos. Um pensamento que segue outro, por que? Porque o primeiro pensamento não basta a si mesmo, se exige outro pensamento. Exige outro para certificar-se de si mesmo. Um pensamento segue outro porque o segundo duvida do primeiro, e porque o primeiro duvida de si mesmo. Um pensamento segue o outro pelo caminho da dúvida. Sou uma corrente de pensamentos que duvidam. Duvido. Duvido, portanto sou. Duvido que duvido, portanto confirmo que sou. Duvido que duvido, portanto duvido que sou. Duvido que duvido, portanto sou, independente de qualquer duvidar. Assim se afigura, aproximadamente, o ultimo passo da dúvida cartesiana. Estamos num beco sem saída. Estamos, com efeito, no beco que os antigos reservaram a Sísifo (FLUSSER, 2011, p. 24).

Todo conhecimento que possuímos do mundo revela-se apenas hipoteticamente, devemos nos libertar da ingenuidade de que por nós seja possível a apreensão de algo que não seja aparência, toda crença em uma verdade absoluta está fadada ao fracasso, e, não diferente da figura mitológica de Sísifo, devemos seguir adiante, conscientes de nossa condição enquanto humanos. Obter o conhecimento da coisa em si, seria a nossa mais completa desgraça. O abismo existencial entre o homem e a realidade absoluta configura não o fim da razão na busca pelo conhecimento, mas uma espécie de combustível infindável, que, na loucura do nada que nos envolve, sustenta o espanto e provoca em nosso espírito uma espécie de desespero criativo, capaz de nos fazer lançar pontes sobre o abismo do inarticulável. Não é a certeza do mundo, mas o erro que nos move.

O erro torna o homem profundo, delicado, inventivo a ponto de fazer brotar a literatura e a filosofia. O puro conhecimento teria sido incapaz disso. Quem nos desvendasse a essência do mundo, nos causaria a todos a mais incômoda desilusão. Não é o mundo como coisa em si, mas o mundo como interpretação (como erro) que é tão rico em significado, tão profundo, maravilhoso, portador de felicidade e infelicidade (NIETZSCHE, 2004, p. 36-37).

A literatura e a filosofia se apresentam como as condições de superação da angústia existencial alimentada pela incerteza do nada. Nietzsche, assim como Flusser, pensa o próprio niilismo como alternativa para superação do absurdo que nos impõe a incerteza. Devemos desprezar a fé na razão pura e nos lançar no vazio da dúvida. Somente a partir deste novo envolvimento com o mundo seremos capazes de encontrar um novo senso de realidade. “Não é, portanto, um abandono do intelecto, mas pode ser, muito pelo contrário, a superação do intelecto por si próprio” (FLUSSER, 2011, p. 32). É preciso aceitarmos a situação existencialmente absurda da realidade que se apresenta, para que possamos superar os limites do próprio intelecto que se transforma através de uma cadeia infindável de pensamentos, e, assim, tornar possível a criação de uma nova realidade. O pensamento revela-se, para Vilém Flusser, como “um conjunto dinâmico de organizações de conceitos que absconde a realidade no esforço de revelá-la: é uma busca da realidade que começa pelo abandono da realidade. É um esforço absurdo” (FLUSSER, 2011, p. 47).

Absurdo, porém indispensável. Ao desprezarmos a realidade bruta, emergimos no incerto e nos deixamos envolver pela dúvida que guiará nosso intelecto à superação. Na busca por desvendar o ser da realidade em si, acabamos por expandir o intelecto. Ao duvidarmos do ser da realidade, estamos duvidando da concepção mais própria do que há em nós. “Não há filosofia verdadeira enquanto a mente não se volta a examinar a si mesma” (DURANT, 2000, p. 33). Porém, não diminuimos o caos do impensável. Apenas ampliamos nossa visão diante do nada. Entendemos que não é o ser da realidade em si que importa ao pensamento humano, mas o desenvolvimento deste que busca conhecer, que duvida da própria dúvida, ampliando o seu conhecimento, não sob a perspectiva daquilo que é, mas do não ser que segue todo conhecimento que pensamos poder articular através do pensamento, ou seja, da linguagem em que habita para ser.

A alquimia pode ser comparada à história do homem que disse aos filhos que havia deixado para eles ouro enterrado em algum ponto do vinhedo; ao cavar, eles não encontraram ouro algum, mas, ao revirar o humo que envolvia as raízes das videiras, conseguiram uma safra abundante. Assim, a procura e os esforços no sentido de obter ouro trouxeram à luz muitas invenções úteis e experimentos instrutivos (BACON apud DURANT, 2000, p. 133).

A partir da citação do filósofo inglês, podemos pensar a expansão daquilo que denominamos realidade do pensamento como resultado da busca que efetuamos no decorrer da história do conhecimento. O que nos interessa é a ampliação do intelecto diante da potencialidade de articularmos a realidade da coisa em si. Essa ocorrência, no entanto, se dá sob as teias da linguagem, pois sendo a palavra o elemento estrutural do pensamento, nos seria possível apenas pensar uma existência que se materialize na realidade da língua. Ou seja, a realidade passa a ser tudo – e somente – aquilo que podemos articular linguisticamente. O que não habita a realidade da língua, não habita o pensamento.

A literatura de Samuel Beckett aponta para a tragédia do pensamento, que é assumir a fraqueza diante da possibilidade de só compreendermos fragmentos de realidade. Aqueles que se aventuram na atmosfera essencialmente existencialista do escritor irlandês, submergem em um mundo subterrâneo composto pela decadência

formada a partir de uma linguagem que busca dar conta do caráter absurdo da existência humana e fracassa. O que é importante dizer, no entanto, é que a realidade do mundo material, não importa, “no matter”. Beckett é um *escritor de linguagem* (LEMINSKI, 1986, p. 151). Sendo assim, sua escrita é desafiada a romper o abismo que se interpõe entre a língua e o ser da realidade que nos escapa, com o único objetivo de evidenciar a impotência da linguagem.

A natureza da realidade exterior permanecia obscura. Homens, mulheres e crianças da ciência tinham modos tão variados de se prostrar diante dos fatos quanto qualquer grupo de iluminados. Por extensão, a definição de realidade exterior, ou de realidade, pura e simplesmente, variava de acordo com a sensibilidade daquele que a define. Em um ponto, no entanto, todos pareciam concordar: o contato com ela, mesmo o contato confuso dos leigos, era um raro privilégio (BECKETT, 2013, p. 138).

Os dizeres de Murphy na passagem acima ecoam o pensamento que buscamos discutir até o presente momento. Se a nós permanece oculta “a natureza da realidade das coisas”, resta-nos entregarmos nossos pensamentos ao raro evento da linguagem, que nos permite definir, expressar e expandir tudo aquilo que apreendemos sensitivamente.

Segundo Ana Helena Souza (2007), o que Beckett busca desconstruir em sua obra é, justamente, a crença de que a linguagem possa compor uma narrativa que dê conta da realidade. O que o autor pretende é expandir a linguagem a ponto de criar em nós a sensação do emergir de uma nova realidade nunca antes concebida pelo pensamento. Como resultado, toda a relação estabelecida entre língua e realidade assume uma nova perspectiva criativa, a linguagem rompe com o clássico e torna-se ela mesma a razão de ser da obra beckettiana. “A realidade pela qual o artista Samuel Beckett se interessa é muito mais profunda e fugidia. Serve para si mesmo a definição de Schopenhauer do procedimento artístico como “a contemplação do mundo independente do princípio da razão” (SOUZA, 2007, p. 14).

Beckett então, busca destacar a relação de fracasso que a linguagem materializa diante daquilo que denominamos realidade, “nada é mais real do que nada” (BECKETT, 1986, p. 22). Frase que nos chama a atenção para o papel de uma literatura capaz de restabelecer o silêncio diante do indizível. Sem que em nós seja alimentada uma espécie de comportamento niilista, nem, tampouco, a esperança de sucesso que nos arrastaria para a ilusão de que seria possível apreendermos a realidade do mundo a nossa volta. A

literatura beckettiana nos apresenta a necessidade de assumir o fracasso, é “não querer dizer, não saber o que se quer dizer, não poder dizer o que se acredita que se quer dizer, e sempre dizer ou quase, isto é o que é importante não perder de vista, no calor da redação” (BECKETT, 2007, p. 49).

Assumindo os dizeres de Beckett sob uma perspectiva flusseriana, chegamos à ideia de que só nos é possível pensar uma realidade, ou melhor, múltiplas realidades que emergem “quando articuladas em palavras, [...], pois o intelecto não é real, a menos que pense em alguma língua” (FLUSSER, 2007, p. 53), e, portanto, cria a realidade daquele que a articula.

1.2 A relação entre língua e realidade

Dentro de uma perspectiva ingênua, a relação entre língua e realidade é pensada como uma possível apropriação daquilo que nos invade os sentidos, linguisticamente. De fato, todos os aspectos universais do conhecimento, da verdade e, portanto, da realidade só podem ser concebidos no âmbito da língua. Porém, não podemos tratar esses aspectos como algo absoluto. “Aquilo que nos vem por meio dos sentidos e que chamamos “realidade” é dado bruto, que se torna real apenas no contexto da língua” (FLUSSER, apud, BERNARDO, 2007, p. 13). É compreensível tomarmos como fundamental a busca do espírito humano pelo conhecimento. Precisamos, no entanto, pensar em toda esta agitação como uma relação de interdependência entre o pensamento e o caos. O que nos cabe é buscar uma articulação que permita à própria existência se manifestar em um mundo caótico e muitas vezes insuportável. Pensando dessa maneira, podemos afirmar que não há conhecimento que não seja hipótese. “Descobriremos que o conhecimento absoluto, a realidade fundamental e a verdade imediata não passam de conceitos não somente ociosos, mas também desnecessários para a construção de um cosmos, e que neste sentido, as objeções podem ser aceitas” (FLUSSER, 2007, p. 33).

Negar a articulação do caos que habita o dado bruto não deve ser confundido com a negação do conhecimento. “O caos irreal do poder-ser, do vir-a-ser, do potencial que tende a realizar-se, o qual estamos acostumados a chamar de realidade, surge à tona, aparece ao intelecto, organiza-se em cosmos, em breve: realiza-se nas formas das diversas línguas” (FLUSSER, 2007, p. 132). E neste sentido, todo nosso saber se mantém válido, mas não sob uma perspectiva absoluta. O conhecimento passa a manipular dados linguísticos que surgem a partir do caos da realidade bruta, mas de

maneira restrita à própria realidade da língua. A língua, portanto, torna-se instrumento responsável pelo ser do homem no mundo, instrumento que nos liberta do balbuciar instintivo e nos lança em direção ao intento poético de articular o inarticulável, de pensar o impensável.

O conhecimento, embora menos absoluto, continuará sendo conhecimento; a realidade embora menos fundamental, continuará sendo realidade; e a verdade embora menos imediata, continuará sendo verdade. Descobriremos mesmo que o conhecimento absoluto, a realidade fundamental e a verdade imediata não passam de conceitos não somente ociosos, mas também desnecessários para a construção de um cosmos, e que, neste sentido, as objeções podem ser aceitas (FLUSSER, 2007, p. 33).

A arte surge neste estar lançado poético que visa à apreensão do indizível explorando a possibilidade do ser que permanece oculto entre a linguagem e os dados brutos. Por meio da arte o intelecto tenciona os limites da representação a fim de ampliar o espaço do dizível, de trazer para a realidade algo que, no limiar da não existência, tende a ser. É como se através da arte transformássemos o ser da realidade. Pois é por meio da arte que exploramos a potencialidade que antecede o nada. “A grande conversação que somos, e que é toda a realidade, surgiu e sempre surge do indizível, do nada, e tende para isso (isto é, significa) o indizível, o nada” (FLUSSER, 2007, p. 132). E é por meio da linguagem que articulamos o que denominamos arte, a ponto de transformarmos ela mesma, a língua, em poesia, ou seja, a arte das palavras, pois é no esforço da composição poética que o intelecto amplia as possibilidades do real. “A poesia é o lugar onde a língua suga potencialidade, para produzir realidade” (FLUSSER, 2007, p. 147). No entanto, vale ressaltar que o poeta não busca evidenciar o ser em si da realidade, mas tocar no sensível que nos separa do indizível que se afasta a cada passo que damos em sua direção. As palavras do poeta não nomeiam o mundo, elas são o próprio mundo. E nesse sentido o poeta, ao criar poesia, cria também realidade. “Um poema é uma “alquimia do verbo”. Essa alquimia, porém, diferentemente da outra, é um pensamento, o pensamento do que há enquanto “lá”, doravante suspenso nos poderes de esvaziamento e de suscitação da língua” (BADIOU, 2002, p. 36).

Assim, Samuel Beckett se apropria da concepção poética da linguagem para a composição de seus textos; em uma viagem que busca subtrair a língua em direção ao

silêncio. O autor, não distante da poesia, utiliza a língua não como instrumento de representação, mas de criação, um criar poético da realidade, onde o não ser se materializa no ser da linguagem. A escrita de Beckett não estabelece uma relação de desvendamento entre o sujeito e o objeto mundo. “Nada poderá jamais me dispensar disso, não há nada, nada a descobrir, nada que diminua o que falta dizer, tenho um mar a beber, então há um mar” (BECKETT, 2009, p. 58). E como resultado dessa impotência anunciada a todo tempo em sua escrita, uma voz emerge não para dizer, mas para não dizer, mesmo que para tal realização seja necessário que algo seja dito, Beckett então diz, para que o não dizer se evidencie.

Como Picasso e Bacon, que deformam porque sabem desenhar, mas não querem, Beckett também escolhe não saber, ou seja, escolhe saber que não quer saber porque afinal é ele que escreve coisas que não foram, que não são e que não serão. Ou, se foram, são e serão, elas são só *isso*, isso que a voz diz como resultado da compressão, redução e eliminação para que, se forem lidas, que o sejam em outro lugar na linguagem que não seja o lugar da representação (HANSEN, 2009, p. 12-13).

Se para Beckett a função da linguagem como representação é secundária, podemos dizer que nada se coloca para além do texto, que não sejam murmúrios, gritos distantes e palavras que buscam tentar, sem sucesso, emergir do silêncio. Ou como sugere o autor, no título de seu último romance mais extenso, a obra deve revelar-se àquele que busca desvendá-la assim, *Como é*. Na evidência caótica da condição humana, na incerteza proposta pela língua, o autor trabalha sua escrita para que a ilusão de uma reprodução fiel da realidade se dissolva diante da força do indizível, do inominável. Para isso “É preciso não esquecer, às vezes esqueço, que tudo são vozes. O que se passa, são palavras” (BECKETT, 2009, p. 98). Se por palavras entende-se o fracasso diante de uma natureza inarticulável – a impossibilidade representativa que emerge do silêncio materializando-se em um balbuciar que ecoa sob o vazio que antecede o retorno ao silêncio original –, na falsa pretensão de apreender o caos, Beckett o potencializa, salientando a fragilidade da língua que falha em sua função essencial: “resgatar o homem do calar-se animalesco, para inseri-lo dentro do calar-se supra-intelectual” (FLUSSER, 2007, p. 134). Flusser ilustra esse processo no gráfico em

anexo na página 97³. Para criar uma consciência negativa, Beckett opta por desmontar a estrutura da língua, responsável pelo suporte intelectual que nos permite organizar o mundo.

Portanto, o trabalho de Beckett é de fato, um conflito especificamente artístico ou literário entre os recursos da linguagem e o poder da ficção, mas também é uma tentativa de pensarmos através e além das limitações impostas pelas especificações linguísticas – um processo de minimização, empobrecimento e subtração – para alcançarmos algo que não a linguagem, algo que não a ficção (POWER; TOSCANO de 2003, p. XXVIII, tradução nossa)⁴.

Esse processo começa nas obras iniciais, *Dream of Fair to Middling Women*, *More Pricks than Kicks* e *Murphy*, que, apesar de respeitar os princípios da narrativa realista, mantendo uma descrição mais próxima dos fatos do quotidiano, e maior domínio do enredo por parte do narrador, já nos permitem identificar algumas rupturas, se não com a forma proposta pelo realismo, ao manter os fundamentos responsáveis pelo sucesso do romance na literatura moderna, por se afastar do modelo de sociedade burguesa que impera, em grande parte das narrativas clássicas. No entanto, apenas com a publicação da trilogia, Beckett deixará transparecer mais claramente seu plano para a composição de uma literatura na qual se evidencia o caráter decadente de um mundo constituído pela linguagem. “Ao fim de minha obra, não há nada a não ser pó. No último livro, *L’Innommable*, há uma desintegração completa. Nada de “eu”, nada de “ter”, nada de “ser”. Nada de nominativo, nada de acusativo, nada de verbo” (BECKETT, 2001c, p. 186). Em toda extensão da obra beckettiana, a figura do anti-herói, do vagabundo que habita as sarjetas do mundo burguês se evidenciará enquanto epicentro do texto. Murphy, Molloy, Moran, Malone, Vladimir, Estragon, entre outros, estão fora do que caracteriza os personagens clássicos da tradição literária. E este distanciamento que Beckett busca para com o modelo clássico é resultado de um movimento que se inicia no começo do século XX. Jean-Paul Sartre comenta em *Que é literatura?* a insurgência deste novo comportamento: “Após 1918, escreve-se para

³ Anexo 1 (FLUSSER, 2007, p. 222).

⁴ So that Beckett's work is indeed a specifically artistic or literary confrontation with the resources of language and the power of fiction, but it is also an attempt to think through and beyond the limitations imposed by the linguistic set-up and - in operations of leastening, worsening, subtraction - to attain something other than language, something other than fiction.

consumir a literatura; dilapidam-se as tradições literárias, desperdiçam-se as palavras, jogam-se umas contra as outras para fazê-las explodir. A literatura como Negação absoluta se torna Antiliterária; jamais tão *literária*” (SARTRE, 1989, p. 102). Quando uma divisão se estabelece entre uma literatura hospedada na linguagem e uma literatura para a qual a linguagem torna-se uma prisão, Beckett decide por uma literatura da linguagem que, na ânsia por liberdade, incorpora, por assim dizer, o desespero metafísico da impotência. George Steiner comenta que Goethe e Victor Hugo teriam sido os últimos poetas a acreditarem na potência da linguagem. A partir daí o poeta não mais sustenta a esperança de uma autoridade generalizada sobre a linguagem. “Desde Homero, a literatura, a expressão da imaginação, havia movido com a teia da linguagem. Depois de Mallarmé, praticamente toda poesia e prosa que determina o modernismo se moverão contra a corrente da linguagem comum” (STEINER, 2005, p. 200-201).

Em Beckett, as palavras não são mais motor da ação, veículos para o cumprimento de destinos e enfrentamento de vontades. Seus textos dramáticos dissolvem os projetos em palavrório, burburinho, rumor ordenado e simétrico sim, mas que se reconhece e se mostra inútil, pondo em cena heróis armados de uma razão tortuosa e sem finalidade (ANDRADE, 2001, p. 105).

Reiterando a descrença no poder do conhecimento estruturado no decorrer da história da razão humana, o saber não mais importa, por não ser possível. O único saber possível é o não saber. Mas diferente do enunciado socrático, que visa impulsionar aquele que desconhece na busca pelo que lhe é desconhecido, Beckett relaciona a não possibilidade do conhecimento a uma espécie de condenação ao fracasso que resultaria na paz daquele que não alimenta a ilusão de superar o caos da realidade. “Pois não saber nada, não é nada, não querer saber nada também não, mas não poder saber nada, saber não poder saber nada, é por aí que passa a paz, na alma do pesquisador incurioso” (BECKETT, 2007, p. 95).

O que o escritor irlandês pretende construir é uma espécie de desmoronamento da consciência, que na razão nos aprisiona na esperança de um dia conhecermos a Coisa-em-si da verdade. “A esperança que é a disposição infernal por excelência” (BECKETT, 2007, p. 183) nos restringe ao mundo da linguagem, que, por ignorância ou desespero, supomos ser a realidade. Neste intento, a literatura beckettiana nos

permite observar que o escritor vê então que, para a desconstrução de uma realidade racional, se faz necessária a decomposição da própria língua enquanto ferramenta de criação. “Ele postula a destruição da literatura, que tem que começar pela destruição da linguagem, na qual não acredita” (LEMINSKI, 1986, p. 150). Com isso, Beckett chama a nossa atenção para a impotência, para o fracasso, que intencionalmente habita sua escrita. Na escolha das palavras, o escritor nos conduz ao pior, à sombra que se coloca sobre a linguagem para que possamos nos tornar conscientes do não dizer da língua, da condição de aprisionamento do homem no cerne do que lhe é mais próprio, o pensamento.

Velha e humilhada, a voz está cansada. Não disso ou daquilo, mas da condição humana do seu lugar na linguagem, obrigada a continuar falando com palavras de Outro, “o mestre”, como diz, repetidas na língua morta das palavras dos vivos, os outros, “os homens”: - *O que é possível saber? – O que é possível fazer? – O que é lícito esperar?* Cansada dessas e de outras questões, fala para eliminá-las. Sabe que qualquer fala é sempre cheia de coisas, projetos, intenções, significações, sentimentos, sentidos, inconsciências. Ocupam todos os espaços, o blá-blá-blá insuportável náusea. A voz não quer falar sobre coisas. Não quer significar conceitos. (HANSEN, 2009, p. 7-8).

Samuel Beckett, ao estabelecer uma relação de distanciamento entre o homem e a razão, o faz a partir de vozes imprecisas que descrevem na impossibilidade da palavra uma realidade em ruínas. A consciência que habita os personagens do autor está fundamentada em uma relação crítica do pensamento, onde a linearidade se dissolve na busca desesperada pela compreensão de um mundo desprovido de significado. Isso de certa forma retoma a dificuldade kantiana que condiciona a existência do mundo às representações que de modo interdependente nos invadem o exercício do pensar, ao tomar posse de palavras, as representações colocam-se entre o sujeito que pensa e o objeto pensado. Nessa relação sujeito-objeto se perde a confiança no conhecimento por este se encontrar enraizado em um corpo que, no universo beckettiano, sempre estará nos limites da existência e da racionalidade. Se para Kant, a compreensão do mundo se dá na inter-relação entre os sentidos e o entendimento, ambos, portanto, de caráter subjetivo, toda experiência resultante deste processo se manifestará na simples forma de

aparência, ou seja, existente primária e imediatamente apenas para o sujeito que o conhece.

Kant estabelece em sua Crítica um pensamento em torno de três questões: O que posso saber? O que devo fazer? O que posso esperar? Há também, três perguntas em Beckett, que fundamentam, através de uma analogia irônica, sua relação com a filosofia. Estas três questões estão claramente situadas em *Textos para Nada*.

Aqui está uma variante: (BADIOU, 2003, p. 2, tradução nossa)⁵.

Para onde eu iria, se pudesse ir, o que seria, se pudesse ser, o que diria se tivesse uma voz, quem é que fala assim, dizendo que sou eu? (BECKETT, 2015, p. 19).

As vozes que emanam dos personagens que agonizam diante da não existência eminente, dos corpos enrijecidos, mutilados ou desprovidos de alguma função sensível, como a visão ou a audição, transformam de maneira tragicômica essa relação do homem com a palavra e o mundo. O resultado não poderia ser outro que não um labirinto capaz de tornar mais nítida a imagem do caos revelada a qualquer um disposto a adentrar os limites do indizível. Se para o filósofo alemão o mundo se compõe de meras representações em nossas mentes, para Beckett a expressão “meras representações” se amplia pelo fato de seus personagens não confiarem em nada que lhes apresentam os sentidos em frangalhos, ou a razão decadente que através da língua nomeia mal o mundo. E isto é o que podemos observar na fala de *Molloy*:

Fazia tanto tempo que eu vivia longe das palavras. [...] É difícil demais dizer, para mim. Da mesma forma a sensação do meu eu se envolvia num anonimato frequentemente difícil de penetrar, acabamos de ver isso, acho. E assim por diante para as outras coisas que zombavam dos meus sentidos. Sim, mesmo nessa época, na qual tudo já se esfumava, ondas e partículas, a condição do objeto era ser sem nome, e vice-versa. Digo isso agora, mas no fundo que sei disso agora, daquela época, agora que chove sobre mim o granizo de palavras congeladas de sentido e que o mundo morre também, toscamente, torpemente, nomeado? Sei o que sabem as palavras e as coisas mortas e isso dá uma pequena soma bonitinha, com um começo, um meio e

⁵ Kant's thought organised Critique around three questions: What can I know? What should I do? What may I hope? There are also three questions in Beckett, caught up in an ironic analogy that characterises his relationship to philosophy. These three questions are clearly stated in *Texts for Nothing*.

um fim, como nas frases bem construídas e na longa sonata de cadáveres. E que eu diga isso ou aquilo ou outra coisa, na verdade pouco importa. Dizer é inventar. Falso como se espera. Você não inventa nada, acredita inventar, escapar, não faz mais que balbuciar sua lição, restos de um castigo, tarefa decorada e esquecida, a vida sem lágrimas, tal como você a chora. E depois merda. (BECKETT, 2007, p. 55).

Para Samuel Beckett, a palavra é ferramenta imposta ao indivíduo na tentativa de limitá-lo a uma realidade linguística que, por definição, se restringe à inércia do mundo exterior e ao conceito de identidade que o sujeito acredita desempenhar no mundo. Ao evidenciar a loucura na crença de poder dizer o que não se pode, Beckett entrega-se ao exercício do menor, se apropria do empobrecimento da linguagem, fazendo surgir “palavras que reduzem”, em outros termos, palavras responsáveis por “manter o rumo ao pior, ou seja, o rumo a uma centralização do fracasso [...] por aproximar-se da coisa a dizer com a consciência de que ela não pode ser dita” (BADIOU, 2002, p. 134). Como consequência, a escrita beckettiana não diz, mas insistentemente tenta, ampliando, assim, o abismo que se coloca diante do que está dito e do que se apreende a partir das palavras. Nesse emaranhado de palavras emerge a fragilidade da razão em organizar o caos presente na estranheza proposta pelo autor. Beckett não apenas desmonta a tradicional forma de composição do romance, como demonstra de maneira evidente uma relação de descaso para com uma espécie de racionalismo claustrofóbico que nos aprisiona na ilusão de clareza da palavra ao tratar o ser da verdade. Ao nos direcionar por caminhos vertiginosos em direção à dúvida, o autor sustenta de forma imprecisa e inconsistente a impotência do texto em descrever a realidade, e desta forma “nos impede de simplesmente crer e obedecer e delirar com a língua” (HANSEN, 2009, p. 22).

Outro ponto importante no processo de compreensão da escrita de Beckett está na relação entre as línguas que permeiam sua obra. O inglês, sua língua materna, e o francês, língua escolhida como ponto de partida para a composição de suas obras mais importantes. Podemos acreditar que, ao se distanciar da língua materna, Beckett reduz consideravelmente sua capacidade de representar o mundo, assumindo, então, uma forma mais nua, menos abrangente, escapando dos artifícios que sempre o seduziram em sua primeira língua. A língua estrangeira torna-se um recurso para evidenciar a superficialidade de todo entendimento proposto pelo pensamento. A esse respeito

declarou Beckett: “começo a escrever – em francês – com o desejo de ficar mais pobre ainda. Este era o verdadeiro objetivo” (BECKETT apud JANVIER, 1988, p. 16).

Dois espaços, no lugar de um. Duas matrizes, no lugar de uma. Servindo a dois senhores, servindo-se de dois senhores, o escritor bilíngüe Beckett (como o escritor bilíngüe Nobokov) inventa, descobre um corpo sonoro, o francês, que permite, à semelhança daquele jogo que consiste em derrubar bonecos com bolas de pano, atingir o objetivo num espaço maior (JANVIER, 1988, p. 42).

Nesse exercício de criação e recriação que se dá no ato de interlocução existencial entre a língua francesa e a inglesa, podemos observar que a realidade da língua se origina do processo de apreensão do ser em si da realidade que nos invade o mundo sensível, e que, daí, podemos conceber as diversas formas que a humanidade utiliza para relacionar-se com o mundo. Isso nos permite perceber que as línguas deixam traços de semelhança ou estranheza, mais ou menos amplos, na medida em que as realidades em si se aproximam ou se afastam ontologicamente. Quando observamos as semelhanças entre as línguas do extremo ocidente europeu, por exemplo, logo surge a evidência de uma herança cultural comum que emerge da influência latina presente nos costumes e na linguagem destes povos. Um exemplo são as línguas portuguesa, espanhola, italiana e francesa, nas quais o latim deixou traços que nos permitem reconhecer as semelhanças entre elas de imediato. No entanto, na medida em que esta influência perde força e os territórios se distanciam, as semelhanças também diminuem. Isso fica claro quando analisamos as línguas húngara e japonesa, em que a influência do Latim apresenta um caráter nulo ou quase nulo. De um extremo a outro, partindo da língua portuguesa, e avançando para o oriente, vimos as familiaridades transformarem-se em completa estranheza, um verdadeiro abismo entre mundos. O mesmo acontece, se nos deslocarmos para a África, levando em consideração as línguas nativas, obviamente, ou para o extremo oriente, o evaporar-se da referência latina torna a se evidenciar. Isso nos possibilita estabelecer a proposição de que toda relação entre as mais diversas línguas e suas respectivas realidades se dá no âmbito ontológico. “A estrutura da realidade é, portanto, categoricamente imposta pela língua sobre nosso intelecto” (FLUSSER, 2007, p. 67). Em consequência disso, toda tentativa de estabelecer uma comunicação entre realidades distintas se torna mais ou menos complexa de acordo com a forma de organização do pensamento em uma determinada estrutura linguística. Para

Vilém Flusser, esta organização se divide atualmente em três grupos de línguas especificamente: as línguas *flexionais* consistem de elementos plásticos, mas constantes, que obedecem a regras redutíveis à lógica. É uma cadeia de situações organizadas; as *aglutinantes*, blocos de significados em um conglomerado de palavras e super palavras impenetráveis ao pensamento flexional; e as *isolantes*, compostas por poucos elementos rígidos e imutáveis, ideogramas utilizados como pedras de um mosaico para formar conjuntos de significado (FLUSSER, 2007, p.61-64). Vilém Flusser cria um mapa na tentativa de organizar essas categorias da linguagem, uma cópia se encontra anexada na página 98 deste trabalho⁶. Como em nosso sistema sociocultural raramente nos encontramos em um contexto de realidade isolante ou aglutinante, nos deteremos ao mundo das línguas flexionais, mais especificamente à realidade das línguas francesa e inglesa.

As chamadas categorias *de realidade e de conhecimento* são, com efeito, categorias da língua que variam de língua para língua. [...] *espaço e tempo* variam de língua em língua e podem ser unificados no campo das línguas flexionais somente mediante um esforço de tradução, que os falsifica (FLUSSER, 2007, p. 182).

Na tentativa de escapar do poder de representação da linguagem, Beckett se distancia de seu idioma nativo para compor em língua estrangeira, porém muitos críticos se perguntam o que precisamente Samuel Beckett buscava representar. “Em nenhum momento sei do que falo, nem de quando, nem de onde, nem com quem, nem por quê” (BECKETT, apud JANVIER, 1988, p. 98). Como escritor poliglota, nada mais natural do que a insurgência de conflitos, tanto no processo da escrita, como no processo de tradução. Podemos acreditar até mesmo que muito do indizível, enquanto tema literário, surge do conflito entre a língua estrangeira escolhida como instrumento de composição e a língua nativa, amarrada às limitações impostas pelo estranhamento daquele que escreve em uma espécie de ambiente alheio ao pensamento. “Não há exílio que se compare ao do idioma natal. Sob o ponto de vista cultural, mudar de língua deve ser a dor máxima. Beckett fez essa escolha deliberadamente, sem ser forçado a isso por nenhuma circunstância histórica maior que a literatura” (LEMINSKI, 1986, p. 146).

⁶ Anexo 2 (FLUSSER, 2007, p. 221).

Sendo a estrutura da língua idêntica à estrutura do mundo, Samuel Beckett não pode escapar da língua materna na estruturação de sua obra. “‘Nascer é ao mesmo tempo nascer do mundo e nascer no mundo’, ele indicou o binômio fatalidade-liberdade que é a contradição vivida cegamente na linguagem” (JANVIER, 1988, p.131). Parece-nos que todo o esforço do escritor em criar o vazio está na dificuldade de estabelecer ruínas irlandesas em francês. “Sentindo e pensando em inglês, mas escrevendo em francês, Beckett, [...] encarna uma *européidade*, em tudo que isso tem de vivo e eterno e em tudo que tem de decrépito e moribundo. Irlandês, inglês, francês, Beckett é um escritor de diferenças” (LEMINSKI, 1986, p. 146). E é justamente a partir da experiência de viver entre línguas que nos confrontamos com os limites do pensamento, ou, pelo menos, de um pensamento específico, seja ele português, inglês ou francês, em estabelecer uma comunicação entre si. “Querer ultrapassar os limites dessa multiplicidade que nos é imposta seria querer ultrapassar os limites da língua. Essa tentativa, como qualquer tentativa de ultrapassar a língua, nos condena ao silêncio” (FLUSSER, 2007, p. 66). O que Samuel Beckett procura é este limite da língua, a possibilidade de se representar com o mínimo possível, a intenção de estabelecer a incerteza em relação ao ser que se fundamenta na convicção do fracasso.

Viver e fazer viver. [...] Depois do fracasso, o consolo, o repouso, comecei de novo a querer viver, fazer viver, ser outrem, em mim, em outrem. Como tudo isso é falso. [...] Comecei de novo. Mas, pouco a pouco, com uma outra intenção. Não mais a de ter sucesso, mas a de fracassar (BECKETT, 1986, p. 25-26).

Porém, não há outra forma que nos permita aproximar realidades que não seja por meio de uma existência entre mundos: no limiar do pensamento entre línguas, na tentativa de compreender a ordenação do caos que se dá nas diversas formas de pensar o ser da realidade, as distinções presentes na estrutura dos diversos idiomas se evidenciam. “Cada língua tem uma personalidade própria, proporcionando ao intelecto um clima específico de realidade” (FLUSSER, 2007, p. 61). Compreender essa personalidade própria de cada língua torna-se fundamental àquele que, por alguma razão, pretende estabelecer um diálogo entre duas realidades distintas. Diálogo que impõe de certa maneira o sacrifício do intelecto, que abre mão de uma determinada ordenação familiar para entregar-se a uma estrutura estranha de pensamento. O que não

caracteriza um abandono do primeiro em função do segundo. “Falar é falar segundo o mundo, mas é também falar o mundo, obedecer à palavra do mundo e também fazer avançar a palavra do mundo” (JANVIER, 1988, p. 131). Na verdade, o que ocorre é um fortalecimento do primeiro que, ao se deparar com os limites impostos pelo segundo, o supera. Para Vilém Flusser, este viver entre línguas se define como condição existencial da qual não poderia escapar.

Eu nasci em Praga e meus ancestrais têm vivido na Cidade Dourada por mais de mil anos. [...] Por décadas faço parte da tentativa de sintetizar uma cultura brasileira para além da mistura dos elementos culturais do leste e do oeste europeus, da África, do leste da Ásia e da Índia. Agora vivo em uma vila na Provence, assimilado à trama e à urdidura desse lugar no tempo. Fui criado na cultura alemã e com ela me reconecto ao longo dos últimos anos. Em resumo, encontro-me hoje sem pátria, porque muitas pátrias moram comigo. Isso manifesta-se diariamente em meu trabalho. Sinto-me em casa em pelo menos quatro línguas, e sinto-me desafiado e mesmo obrigado a traduzir e então retraduzir tudo que escrevo (FLUSSER, apud FINGER, 2008, p. 47).

Uma experiência entre línguas também vivenciada por Samuel Beckett pode ser observada quando, por meio da escrita e reescrita de suas obras, ora em língua materna, ora em língua estrangeira, amplia a consciência do artifício da linguagem como um “estar entre”, nem em inglês ou em francês, “o escritor pode inventar esta terceira linguagem nova, ao vivo, que serve e desserve ao mesmo tempo, uma pela outra, o inglês e o francês: o beckettiano” (JAVIER, 1988, p. 42). Mas em uma espécie de encontro que, por meio do exercício de composição de um original/criação e sua respectiva tradução/recriação, estabelece a precariedade, o erro nietzschiano que se coloca entre o pensamento/língua e a realidade da coisa em si, mantendo em aberto toda relação que se possa estabelecer entre o homem e o mundo.

1.3 Compreensão como tradução *in statu nascendi*

Compreender é a capacidade do homem de articular o caos. Um ato tradutório que busca preencher, por meio da palavra, o vazio que nos separa da realidade. É neste intento que a linguagem se revela condição própria da existência daquele que através do pensamento está no mundo. E desta maneira, fundamentado na linguagem, o homem

entrega-se ao caos irreal do poder-ser, do vir-a-ser, da potencialidade que pressiona a realidade em direção a um manifestar-se contínuo diante das fronteiras proibidas do absoluto. A compreensão, portanto, exige do pensamento uma abertura, um estar-lançado capaz de permitir à realidade apresentar-se em sua dualidade, o que, para Vilém Flusser, origina-se na realidade dos dados imediatos e na realidade resultante do processo de tradução desses dados em palavras, em palavras *in statu nascendi* (FLUSSER, 2007 p. 40). Palavras que no fluxo da linguagem nos permitem representar o mundo de forma que possamos sempre criar e recriar diferentes aspectos sobre a mesma matéria. Independente da certeza ou da exatidão com que nosso pensamento nos revela o ser da realidade, uma nova possibilidade sempre se revelará tão logo o ponto de vista anterior se desloque; em outras palavras: não há articulação que possa escapar às limitações impostas pela língua que flui no interior do intelecto. Ou como define Ludovic Janvier: “O que há é um equívoco. A relação é apenas mítica, oferecida como uma verdade pelas possibilidades da linguagem” (JANVIER, 1988, p. 113). Nesse sentido, toda nossa compreensão da realidade se dá no âmbito da possibilidade. Toda nossa representação se revela enquanto possibilidade do ser daquilo que nos invade o pensamento “porque, por e para poder representar, o que possibilita a representação, já não pode ser representado. Ninguém pode pular a própria sombra” (LEÃO, 2005, p. 12).

Toda língua está lançada no intento de melhor compreender a possibilidade do que se revela no contato com o fenômeno anterior à representação. Do ponto de vista defendido pela filosofia flusseriana, o que ocorre no interior do intelecto é a recepção contínua de informações dos sentidos, palavras e dados brutos. Em uma espécie de sequência, as palavras são apreendidas; os dados traduzidos em palavras para que a apreensão se efetive. E as palavras, reagrupadas, são compreendidas, o que daria forma ao pensamento (FLUSSER, 2007 p. 48). No entanto, esse processo não se dá de maneira definitiva, a ponto de revelar toda a estrutura contida no interior dos dados brutos, o que exige do pensamento uma retomada constante que nos possibilite melhor compreender algo previamente existente no interior do intelecto. Sendo assim, tanto a compreensão, como o pensamento e a linguagem devem sua existência a um estado de contínua tradução, que tem início no interior da própria língua e se expande em um esforço que nos possibilita superar os limites particulares de cada realidade linguística. Porém, tal possibilidade só pode ser considerada aproximadamente pelo fato de cada língua carregar, no interior de sua estrutura, características intransferíveis, tornando a tradução,

a rigor, impossível. É justamente a essa impossibilidade que devemos a multiplicidade do homem. George Steiner, em *Depois de Babel*, nos ajuda a compreender as capacidades constitutivas da linguagem, que para Vilém Flusser constitui a ferramenta que utilizamos na conceitualização do mundo:

Na ausência de interpretação do sentido múltiplo, mas em geral unificado da palavra, não poderia haver cultura, somente um silêncio erguido atrás de nós. Em suma, a existência da arte e da literatura e a realidade de uma história percebida numa comunidade dependem de um contínuo (embora no mais das vezes não consciente) ato de tradução interna. Não há exagero em dizer que possuímos civilização porque aprendemos a traduzir sobre o tempo (STEINER, 2005 p. 56).

Nesse exercício, procuramos constantemente discutir conceitos que nos permitam melhor apreender a real existência das coisas, com o cuidado de não cairmos em armadilhas criadas por “máximas” proposições que nos levam à falsa impressão de conhecimento como “o que é, é” ou “é impossível para uma mesma coisa ser e não ser”. Tais proposições, se consideradas em caráter absoluto, anulariam toda inventividade que, por sua vez, se encontraria aprisionada nos limites impostos pela crença em uma falsa verdade empírica inquestionável. Portanto, muito crédito se dá, a tais proposições, pela indisposição daqueles que, por preguiça ou por excesso de fé, acreditam no que se apresenta de maneira imediata. Tal comportamento sustentou durante muito tempo a ideia de uma língua originária comum a todos os homens (mito de Babel), e até mesmo de uma língua “pura”, livre da influência daqueles que se aventuram no interior da estrutura de uma determinada forma de pensamento. Está claro, porém, que, se o homem é capaz de conhecer, só o é na medida em que sua individualidade se projeta sobre o incerto. Não há gesto comunicativo isento da interferência criativa daquele que inevitavelmente articula em um espaço linguístico.

O conceito de um idioma normal ou padrão não passa de uma ficção estatisticamente fundada. A língua de uma comunidade, por mais uniformes que sejam seus contornos sociais, é um agregado inesgotavelmente múltiplo de átomos de fala, de significados pessoais em último caso irredutíveis (STEINER, 2005 p. 71).

Estando isto claro: o que é só o é na possibilidade de ser. Determinar uma proposição, enquanto universalmente inquestionável, colocaria fim à investigação e nos limitaria a um estado de incompreensão das possibilidades que se abrem ao espírito disposto a mergulhar na incerteza do vir a ser. É no exercício da busca que ampliamos nosso conhecimento da realidade. Esse conhecimento resulta da formação de conceitos que se dá em consequência do processo de definição e organização das possibilidades a nós reveladas. Traduzimos, na verdade, impressões *in statu nascendi* para que, em um segundo plano, seja possível estabelecer uma relação mais íntima com as representações outrora apreendidas no interior do pensamento. A este ato devemos a consciência de uma realidade “desvendante”. Como diz Jean-Paul Sartre, é através do desvendamento que o mundo se manifesta e se multiplica nas diversas formas do homem se relacionar com a realidade.

Cada uma de nossas percepções é acompanhada da consciência de que a realidade humana é “desvendamento”; isto quer dizer que através dela “há” o ser, ou ainda que o homem é o meio pelo qual as coisas se manifestam; é a nossa presença no mundo que multiplica as relações, somos nós que colocamos essa árvore em relação com aquele pedaço de céu; graças a nós essa estrela, morta há milênios, essa lua nova e esse rio escuro se desvendam na unidade de uma paisagem; é a velocidade do nosso automóvel, do nosso avião que organiza as grandes massas terrestres; a cada um dos nossos atos, o mundo nos revela uma face nova (SARTRE, 1989, p. 33-34).

Não há uma representação possível que se manifeste independente da influência do sujeito que, por meio da linguagem, busca desvendar o ser em si do mundo. O que há é o pensamento que por meio da língua cria uma realidade. Nesse sentido, Wittgenstein argumenta em suas *Investigações* que, devido às profundas inquietações enraizadas na estrutura da própria língua, não podemos conceber uma realidade externa ao pensamento. “A filosofia simplesmente coloca as coisas, não elucida nada e não conclui nada. – Como fica tudo em aberto, não há nada a elucidar” (WITTGENSTEIN, 2000, p. 67). Obviamente, todo esforço que fazemos na intenção de desvendarmos o ser da realidade se mostra improvável. Por outro lado, uma nova face dessa realidade sempre pode emergir da relação entre o homem e o pensar constantemente em movimento. Um espírito inquieto que nos permite lançar na linguagem a manifestação de algo, não mais importante em si mesmo, mas na projeção que fazemos do mundo. Assim, a literatura

que se encontra fundamentada na linguagem, na mesma linguagem que operamos a busca pela verdade, assume a tarefa de tornar acessível não só o mundo, mas o homem no que lhe é mais essencial, a consciência de si. A escrita literária não se fundamenta na forma da língua utilizada como instrumento de comunicação ordinário. Ao apropriar-se das palavras, a literatura desafia as “máximas” proposições a ponto de tornar a palavra independente da coisa representada. Neste desligamento temporário, neste estado de suspensão momentânea, o homem amplia as possibilidades de desvendamento de sua própria identidade. Como dizer, diante de uma obra de Samuel Beckett, que “é impossível para uma mesma coisa ser e não ser”? Em *O inominável*, o autor deixa transparecer a natureza insegura do personagem que revela a impossibilidade de uma definição clara e conclusiva a respeito de sua identidade.

Acrescento, para maior segurança, o seguinte. Essas coisas que digo, que vou dizer, se puder, não estão mais, ou ainda não, ou não estiveram nunca, ou não estarão nunca, ou se estiveram, ou se estão, ou se estarão, não estiveram aqui, não estão aqui, não estarão aqui, mas em outro lugar. Mas eu, eu estou aqui. Logo sou obrigado a acrescentar ainda o seguinte. Eis-me aqui, eu estou aqui, que não posso falar, não posso pensar, e que devo falar, logo, pensar talvez um pouco, não posso fazê-lo somente em relação a mim que estou aqui, aqui onde estou, mas posso um pouco, suficiente, não sei como, não se trata disso, em relação a mim que estive em outro lugar, que estarei em outro lugar, e a esses lugares onde estive, onde estarei. Mas nunca estive em outro lugar, por mais incerto que seja o futuro. E o mais simples é dizer que o que digo, o que direi, se puder, tem relação com este lugar onde estou, comigo que estou nele, apesar da impossibilidade em que me encontro de pensar nisso, de falar disso, logo o que direi talvez, a esse respeito, a meu respeito, a respeito de minha morada, já foi dito, uma vez que, estando aqui desde sempre, ainda estou aqui. Enfim um raciocínio que me agrada, digno de minha situação. Logo não tenho por que ter inquietações (BECKETT, 2009, p. 41-42).

A ordem proposta pelo escritor irlandês se estrutura na carência de significado própria da língua que se fundamenta no absurdo da impossibilidade que acompanha toda e qualquer tentativa de conhecer o mundo ou de atribuir-lhe sentido e, dessa forma, expõe nossa fraqueza. Beckett, ao escrever, revela o abismo que se entrepõe na relação do homem com as coisas. Suas palavras, no esforço de revelar-nos a natureza caótica do mundo, nos imobiliza diante do indizível, coloca-nos diante da não-estrutura do caos

que se manifesta no silêncio eterno que ecoa do corpo que cai no vazio. Novamente se evidencia a impotência. Como diz Malone: “Basta eu abrir os olhos e recomeçam de novo, o céu e a fumaça da humanidade. Vejo e escuto muito mal. Na vastidão em vez de luz, lampejos e reflexos. Todos os meus sentidos se concentram sobre mim, eu” (BECKETT, 1986, p. 14).

Vertiginosamente as portas para o conhecimento dos dados brutos se fecham, sacrifício necessário para que através da destruição organizada da linguagem nós possamos interagir com o mundo e revelá-lo enquanto potência, em outras palavras, um poder-ser que se manifesta na consciência de que habitar o mundo linguisticamente é deformá-lo. Um ato criador que se fundamenta sobre o nada. Um movimento cambaleante que busca sem esperança uma saída para o problema do pensamento e da língua. Acreditar na linguagem é acreditar em uma razão atordoada. Incapaz de nos revelar o que se esconde por traz das palavras. “Acho que hoje em dia aquele que presta a mínima atenção na sua própria experiência descobre a experiência de um não-conhecedor, um não-podador [*uncanner (sic)*, aquele que não tem como não pode]” (BECKETT, 2001c, p. 186-187). Não há existência que não esteja imersa na experiência paradoxal entre possibilidade e impossibilidade, entre êxito e fracasso, a escrita só se estabelece enquanto um vir a ser, uma possibilidade que se materializa sob a ótica daquele disposto, a partir da incerteza, adentrar o abismo que se abre à angústia da consciência de uma língua incapaz de comunicar. Ao definirmos a realidade, vemo-nos obrigados a nos entregar a um sentimento de insegurança, pois a compreensão do mundo, enquanto possibilidade, não nos deixa descansar no conforto da certeza. O homem, ao habitar a linguagem, adentra um estado de angústia permanente, que se apresenta na ausência eminente do que lhe é essencial. Heidegger defende na primeira metade de *Ser e tempo* que, “A angústia com a morte é a angústia “com” o poder-ser mais próprio, irremissível e insuperável. O próprio ser-no-mundo é aquilo com que ela se angustia” (HEIDEGGER, 2005b, p. 33). Porém, não devemos confundir a relação de angústia para com a morte em um sentido de perda ou temor em relação à vida. O que Heidegger pretende demonstrar é a morte como um estar-lançado para a possibilidade insuperável.

Estando o ser da realidade submerso sob as variadas formas de interpretação, e sua origem ao mesmo tempo revelada e desfigurada em cada um de seus aspectos, nos vimos obrigados a estudar o modo como organizamos os conceitos responsáveis pela estruturação de certa noção de realidade. Não é surpresa o fato de encontrarmos

enraizada na linguagem a ideia que fazemos daquilo que nos é real. “O ser do homem caracteriza-se como o ser vivo cujo modo de ser é, essencialmente, determinado pela possibilidade da linguagem” (HEIDEGGER, 2005a, p. 54). Consequentemente, o ser da realidade se apresenta ao homem que linguisticamente busca compreender o que lhe está apresentado de maneiras tão variadas quanto lhe permite a língua. Esta apresentação que se dá reflexivamente no interior do pensamento se revela apenas como reflexão. Em consequência disso, todo o discurso formado no intuito de melhor abordar um “objeto” reflexivo não é capaz de compreender algo que não nuances de uma reflexão em si, simplesmente pelo fato de todo conhecimento encontrar sua origem na relação entre “sujeito” e “objeto” – “todo sujeito é o que é somente para um objeto e vice-versa” (HEIDEGGER, 2005a, p. 275). No entanto, esse conhecimento não coincide com a compreensão do ser que pensa ou do objeto pensado em sua totalidade. O compreender o mundo nos guia por um caminho que não transborda o estar-entre que limita todo o pensamento. Com base nessa forma de compreensão da realidade, limitada a um aspecto intramundano, nós construímos a ideia que fazemos das coisas, de tal modo que nos possibilite perceber o mundo que se materializa a ponto de tornar possível interpelarmos e discutirmos sua natureza. Essa percepção é mantida na medida em que esta se estabelece e se preserva enquanto conceito proposto. Compreender o mundo de forma que tal conceituação permaneça enquanto perspectiva é o que caracteriza o nosso estar intramundano. Todo conhecimento é, portanto, um estado de intercessão entre conceito e realidade, “Pois ao se interpelar o ente como “coisa” (*res*), já se recorre implicitamente a uma caracterização ontológica prévia” (HEIDEGGER, 2005a, p. 109). O pensamento, nesse sentido, aponta para algo que o precede. Porém, só podemos compreender o fenômeno do pensamento como um constante processo construtor de conceito que nos auxilia para melhor definirmos a realidade. Porém, vale lembrar que na busca por definição, apenas cogitamos, de modo que tal busca possa sempre ser reiniciada.

É justamente na visão instável e de humor variável do “mundo” que o manual se mostra em sua mundaneidade específica, a qual nunca é a mesma. A observação teórica sempre reduziu o mundo à uniformidade do que é simplesmente dado; dentro dessa uniformidade, sem dúvida subsiste encoberta uma nova riqueza de determinações, passíveis de descoberta (HEIDEGGER, 2005a, p. 192).

Então, Samuel Beckett aparenta deliberadamente incorporar em sua escrita a angústia do homem que compreende a incerteza como essência daquele que, a partir do nada, escreve em direção ao nada, para que o nada possa se evidenciar, possa ser entendido, no sentido aplicado por Flusser, como um *não-ser tendendo para ser*. “O caos irreal do poder-ser, do vir-a-ser, do potencial que tende a realizar-se, ao qual estamos acostumados a chamar *realidade*, que surge à tona, aparece ao intelecto, organiza-se em cosmos e em breve: realiza-se nas formas das diversas línguas” (FLUSSER, 2007, p. 131). Línguas que, ao mesmo tempo, nos permitem produzir um ideal de realidade e construir a consciência de que quanto mais conhecemos, maior a evidência do quão insignificante é o saber diante do que se revela enquanto enigma. Não há, na literatura beckettiana, a ilusão de uma ordem que possa acomodar o caos do mundo. Toda e qualquer tentativa é uma tentativa em direção ao incerto, que logo se revelará fracasso, ora pior, ora melhor, mas fracasso. “‘Meu assunto é o fracasso’, ‘não é possível continuar, é preciso continuar’ são as divisas que orientam a construção da obra de Beckett” (ANDRADE, 2001, p. 31). A crença na concepção de uma realidade formada no interior do intelecto não nos permite uma ideia conclusiva do mundo. O que resulta desta experiência cognitiva é uma imagem distorcida, que de maneira equivocada tomamos para nós enquanto realidade. “A realidade exterior, de significados insólitos e inconsistentes, que não permite ao sujeito senão uma não-identidade fragmentada, muitas vezes igualada ao inventário disparatado da sucata sem proveito que constitui seu tesouro e sua herança” (ANDRADE, 2001, p. 33). Ou como diz O inominável:

Não tenho nada a fazer, quer dizer nada em particular. Tenho que falar, é vago. Tenho que falar, não tenho nada a dizer, nada a não ser as palavras dos outros. Não sabendo falar, não querendo falar, tenho que falar. Ninguém me obriga a isso, não há ninguém, é um acidente, é um fato. Nada poderá jamais me dispensar disso, não há nada, nada a descobrir, nada que diminua o que falta dizer, tenho o mar a beber, então há o mar (BECKETT, 2009, p. 58).

No entanto, é preciso continuar. E diante dessa necessidade, buscamos revisitar constantemente nossa história, nossa memória, no intento de melhor fracassarmos no ato de compreender a realidade. “Suponho que a coisa mais esperta agora é reviver a cena, refletir sobre ela e extrair as lições. É nisso que o homem se distingue dos macacos e ascende de descoberta em descoberta, sempre mais alto, em direção à luz”

(BECKETT, 1986, p. 100). Para isso, traduzimos, como diz Vilém Flusser, os dados apreendidos sensivelmente em palavras que formam o pensamento, mas como não poderia ser diferente, esse processo não ocorre linearmente. Mas em uma espécie de cadeia fenomenológica onde o pensamento constantemente busca desvendar o ser daquilo que o invade. A compreensão é o traduzir daquilo que buscamos compreender.

Pois, em si, cada tradução é já uma interpretação. Ela traz tacitamente em si todos os pontos de partida, perspectivas e planos de interpretação de que procede. E por sua vez, a interpretação é ela mesma apenas o processo em que se consuma a tradução ainda silente, que ainda se não introduziu na palavra perfeita. Interpretação e tradução são, no cerne de seu ser, o mesmo. De aí que haja um traduzir necessário e constante dentro da [nossa] própria língua, pois amiúde palavras e escritos em língua materna que carecem de interpretação. Todo o dizer, falar e responder são um traduzir (HEIDEGGER, apud BORGES-DUARTE, 2002, p. 456).

Não podemos, no entanto, confundir interpretação com compreensão, o compreender é resultado, nem sempre obtido, do ato de interpretar. Quando buscamos, por meio da interpretação, compreender algo, a compreensão se torna ela mesma esse algo que buscávamos. Ao interpretar, abrimos um leque de possibilidades que, combinadas ao ser daquele que conhece, resultam nesta ou naquela compreensão. Porém, não raras vezes, somos traídos ao interpretar algo que em determinado momento não estávamos prontos a fazer. Principalmente, porque toda interpretação baseia-se essencialmente no que previamente habita o sujeito que busca compreender. “A interpretação nunca é a apreensão de um dado preliminar, isenta de pressuposições” (HEIDEGGER, 2005a, p. 207). Essas pressuposições determinam a amplitude das possibilidades apresentadas pela interpretação e, conseqüentemente, determinarão a profundidade da compreensão obtida de determinado elemento. “Toda interpretação, ademais, se move na estrutura prévia já caracterizada. Toda interpretação que se coloca no movimento de compreender já deve ter compreendido o que se quer interpretar” (HEIDEGGER, 2005a, p. 209).

Ao pensarmos a tradução de uma determinada obra que buscamos recriar em outro idioma, a distinção entre o processo de interpretação e o de compreensão torna-se mais nítida. Qualquer falante da língua original de um texto poderá, sem sombra de

dúvida, interpretá-lo, porém somente aquele capaz de compreender a essência da língua do texto pode se arriscar na travessia dessa mesma obra a outra realidade linguística.

Na interpretação, a compreensão se torna ela mesma e não outra coisa. A interpretação se funda existencialmente na compreensão e não vice-versa. Interpretar não é tomar conhecimento de que se compreendeu, mas elaborar as possibilidades projetadas na compreensão (HEIDEGGER, 2005a, p. 204).

O que Heidegger busca ilustrar é o fato de que a compreensão só se revela àquele que, antes mesmo de compreender, já o fez. “A compreensão não se origina de muitos discursos nem de muito ouvir por aí. Somente quem já compreendeu é que poderá escutar” (HEIDEGGER, 2005a, p. 223). No nosso entender, aquele que busca compreender, deve estar pronto. Em outras palavras, o conhecimento se revela apenas àqueles que estão previamente aptos a recebê-lo. “No querer só se apreende um ente já compreendido, isto é, um ente já projetado em suas possibilidades como ente a ser tratado na ocupação ou a ser cuidado na preocupação” (HEIDEGGER, 2005a, p. 259).

A Interpretação pode ser considerada a tarefa que tem como função nos revelar o ser do objeto pesquisado. Com base em nossas pressuposições buscamos esclarecer previamente o caminho que nos revelará o ser próprio daquilo que buscamos compreender. No entanto, devemos considerar que em meio a este esforço exigido ao interpretar, revelamos as possibilidades que determinam certo conceito, mas a compreensão resultante dentre as possibilidades nos impedirá uma saída que possibilite apreender o ser em sua totalidade. Esse impedimento acabará por nos fazer entender o ser enquanto um poder ser. “O ente cuja essência é constituída pela existência resiste, de modo essencial, à sua apreensão como ente total” (HEIDEGGER, 2005b, p. 12).

Para Heidegger, toda descoberta só pode ser alcançada de maneira incerta por uma “consciência de mundo” que fundamentalmente encontra-se limitada ao sujeito que a realiza. “E isso não apenas no sentido de que, a cada vez, o poder-ser mais próprio é aclamado, mas porque o clamor provém desse ente que eu mesmo sou” (HEIDEGGER, 2005b, p. 65). Esta seria a razão da impossibilidade de se experienciar o ser em sua totalidade.

1.4 Tradução: uma experiência entre línguas

Não podemos discutir um conceito de tradução, em que os nomes Samuel Beckett e Vilém Flusser estão presentes, sem antes tratarmos o problema da apatridade. Mesmo que por razões distintas, o exílio revela-se vivência fundamental para que ambos os escritores estabeleçam uma relação com a linguagem que, provavelmente, não aconteceria em um contexto diferente do estranho que habita o mundo alheio à língua materna e às representações de uma realidade familiar. Traduzir é a essência do sujeito que não mais habita uma única realidade linguística. Nessa nova relação com o mundo, ele se projeta para fora de si de modo que uma nova realidade possa sempre emergir diante dos olhos daquele que desprovido de uma pátria, habita todos os lugares. Este viver entre línguas permeia a formação do pensamento incorporado tanto por Flusser em sua filosofia, quanto por Beckett em sua literatura. Ambos veem na experiência de habitar uma língua estrangeira a oportunidade de criar uma nova perspectiva sobre as diferentes formas de se pensar a linguagem e sua relação entre o homem e a concepção de algo como sendo verdadeiro. Reiner Guldin, pesquisador especializado em teoria da tradução, mais especificamente a teoria da tradução flusseriana, diz em seu livro *Pensar entre línguas*:

Quem atravessa uma ponte, transporta-se para outra margem e se traduz para uma nova situação. Ao contrário da torre, que se evade para cima, a fim de negar sua origem e dessa forma conhecer apenas uma única direção de movimento, a ponte exige sempre dois caminhos paradoxais e complementares. Pontes exibem a estrutura triádica dos processos de tradução: os dois pilares de apoio, a separação e sua transposição, o abismo entre dois mundos opostos e as audaciosas articulações que realizam o impossível: unir o incombinável (GULDIN, 2010, p. 19).

Habitar a apatridade é, portanto, viver em estado de contínua tradução. Um *estar-no-mundo*, onde a erosão das fronteiras impostas pela língua materna se acentua, à medida que nos envolvemos com o que nos é exterior. Ao traduzirmos, lidamos com um ir e vir precário, através do qual começamos a entender que o solo da realidade se fundamenta na linguagem. Ao lançarmo-nos no abismo do desconhecido, o que por nós era apreendido enquanto mundo se dissolve no entrelaçamento entre o que nos é próprio e o que nos invade os sentidos. Traduzir é sentir a fragilidade do mundo que se transforma em ruínas sob nossos pés. O processo de tradução desvenda a apatridade,

justamente por tirar daquele que traduz o fundamento antes recluso na ilusão de que a realidade em si era experimentada na língua natal.

Quando traduzo, o solo da realidade começa a dissolver-se sob os meus pés. O fixo se derrete, o meu *estar-no-mundo* é problematizado e incondicionalmente questionado. “Trata-se de uma alienação progressiva e disciplinada. [...] É como se o ‘eu’ se tivesse quase evaporado” (GULDIN, 2010, p. 75).

Essa experiência limítrofe permite aos apátridas vivenciar os vazios contidos nas mais diversas formas de se articular o pensamento humano. Diferente dos monolíngues, que se encontram isolados em uma única realidade linguística, os políglotas, como Flusser e Beckett, por conviver e confrontar formas divergentes de nomear o mundo, não acreditam na possibilidade de uma única língua criadora de realidade. Eles caminham de uma realidade linguística para outra de forma a ampliar tanto a possibilidade quanto as limitações que se manifestam por meio desta experiência entre-línguas. É através de uma vivência plurilíngue que o sujeito percebe o abismo que se abre onde antes estava fundamentada sua existência, e, nesta falta de fundamento, abre-se espaço para a dúvida. “Monolíngues acreditam que se pode dizer tudo em uma língua. Mas quando se começa a traduzir, descobrem-se, imediatamente, as fronteiras e os limites de cada língua” (GULDIN, 2010, p. 161). Se o pensamento e a linguagem são em si o mesmo, quando nos deparamos com os limites desse pensamento, confrontamos os limites de nossa capacidade de interpretação da realidade. Interpretar, pensar e traduzir assumem, nesse contexto, um mesmo corpo, que tem como função nos conectar àquilo que nos está apresentado objetivamente. Porém quando forçadas à falta de fundamento, as almas exiladas sofrem o processo de rompimento dos laços que antes as conectavam a uma determinada realidade. Nesse sentido, “Não há exílio que se compare ao exílio do idioma natal. Sob o ponto de vista cultural, mudar de língua deve ser a dor máxima” (LEMINSKI, 1986, p. 146).

No entanto, Flusser define esse estado de sofrimento como uma etapa emancipatória daquele que por qualquer motivo decide deixar o território da língua materna:

A pátria, na verdade, não é um valor eterno, mas uma função de uma técnica específica; no entanto, quem a perde, sofre: Fica conectado através de

inúmeros fios à sua pátria, sendo que quase todos permanecem ocultos, velados à consciência desperta. [...] Somente quando reconheci, com dor, que os fios amputados estavam agora ligados a mim, é que fui acometido por aquela rara vertigem da libertação e da liberdade (*Freisein*), aquilo que, como se diz, caracteriza o espírito que flutua por todos os lugares (FLUSSER, 2007, p. 223).

Uma vez que a decisão de não pertencimento é tomada deliberadamente, como fez Samuel Beckett ou imposta por determinadas circunstâncias históricas, no caso de Vilém Flusser, nos defrontamos com a necessidade de uma nova adequação existencial, um novo *estar-no-mundo* que se espera encontrar, muitas vezes, na estranheza de uma língua ou cultura a princípio desconhecida. Nesse sentido, a crítica literária Lourdes Carriedo López em seu texto, *La trilogia narrativa de Samuel Beckett: El exilio del ser y del language*, afirma que o afastamento da língua materna permitiu [ao autor irlandês] descobrir toda uma nova carga sonora e semântica resultante da inevitável relação de estranheza linguística e cultural com o francês, o que acabou por afetar também, progressivamente, o inglês (LÓPEZ, 1995, p. 62). Portanto, apátrida é o sujeito lançado na incerteza que se materializa na medida em que o solo que sustenta a existência se desfaz, exigindo um deslocamento que possibilite novamente estabelecer contato com a realidade. “A experiência do exílio, tanto voluntária como forçada, torna-se uma constante das escrituras que integram as questões em torno do tema da expulsão e sua subsequente procura por um novo lar” (LÓPEZ, 1995, p. 62 tradução nossa)⁷. Pátria, então, se revela concepção ingênua que nos é lançada através da natalidade ou do engajamento na síntese de um determinado contexto social. Para Flusser, a definição de pátria deve ser tomada como artificial, “nada além de uma sacralização do banal” (FLUSSER, 2007, p. 232), pois ofusca o olhar daquele que se encontra enraizado em um determinado lugar, sendo fundamental a superação do enredamento imposto pelo nascimento e pelo habitar preconceituoso que se estabelece no berço de uma língua e cultura que não escolhemos. Consequentemente, por mais que a apatridade se estabeleça em um processo de rompimento doloroso dos laços que nos ligam a um determinado espaço no tempo, somos acometidos em seguida pela vertiginosa sensação de liberdade característica do espírito que não reconhece fronteiras.

⁷ La vivencia del exilio, tanto voluntario como forzado, se convierte en constante escritural que integra los temas de la expulsión y de la subsiguiente búsqueda de un nuevo hogar.

O sentimento de pátria cantado e enaltecido na prosa e na poesia, esse enraizamento secreto em regiões infantis, fetais e transindividuais da psique não vai ao encontro da análise sóbria a que o apátrida é obrigado e capaz de fazer. Na verdade, para começo de conversa, após abandonarmos a pátria, o sentimento de pátria analisado agarra os intestinos daquele que se autoanalisa como se quisesse revirá-los [...] Aquele que se autoanalisa reconhece então em que medida o seu enraizamento secreto na pátria ofuscou seu olhar desperto para a cena. Ele reconhece não apenas que cada pátria, à sua maneira, cega aquele que nela está intrincado (e, nesse sentido, todas as pátrias são parecidas), mas sobretudo que, somente após a superação desse enredamento, tornam-se lhe acessíveis julgamentos, decisões e ações livres (FLUSSER, 2007, p. 224).

A liberdade que emerge da apatridade, nos revela um mundo que não seria possível àquele que habita a clausura do idioma natal. É como apátrida que nos tornamos cidadão do mundo, flutuamos sobre o abismo do irreal, que se reestruturará nas formas de representação, criadas no cerne das inúmeras línguas responsáveis coletivamente pela criação de uma nova noção da realidade, nos permitindo habitar não mais uma realidade, mas tantas quanto forem impostas pela incerteza do vir a ser no tempo. O apátrida tem sua existência condicionada entre mundos, e, como não poderia ser diferente, estabelecer relações entre esses mundos é tarefa da qual não se pode escapar. Sobre esse apontamento, esclarece o filósofo francês Paul Ricoeur: “É coletivamente que definimos, reformulamos, explicamos, procuramos dizer o mesmo de outro modo” (RICOEUR, 2011, p. 51). E é justamente esta tarefa desenvolvida coletivamente que buscamos analisar, partindo da relação que se estabelece entre duas realidades que se encontram, dando origem à necessidade de um exercício sempre presente ao longo de toda a história da interação humana, a tradução, que nos colocará diante de questões como sujeito e objeto, possibilidade e impossibilidade, fidelidade e traição.

Sempre se traduziu: sempre houve mercadores, viajantes, embaixadores, espiões para satisfazer a necessidade de estender as trocas humanas, além da comunidade linguística, que é um dos componentes essenciais da coesão social e da identidade do grupo (RICOEUR, 2011, p. 62-62).

Toda diferença imposta como fundamento para o múltiplo obtém uma forte tendência a provocar distanciamento, ou, até mesmo, completo isolamento. Porém, uma

vez superada a barreira inicial imposta pela estranheza daquilo que nos é diferente, uma nova necessidade se materializa. A necessidade que temos de compreender o outro, o estrangeiro, o diferente de nós. Para isso se exige a construção de pontes a fim de que um entendimento comum entre os extremos dessa estrutura possa ser estabelecido: “o método da tradução permite ultrapassar os limites de uma língua e participar de outra realidade linguística” (GULDIN, 2010, p. 74). É importante, no entanto, compreendermos que essa interação entre um sujeito que busca intervir no objeto, também o distorce, como se, ao interagirmos com uma imagem refletida na superfície de um lago, resolvêssemos tocá-la. Esse sacrifício, a propósito, é um mal necessário. Pois, não há maior impulso para o espírito que busca conhecer do que lidar com as distorções provocadas pelos próprios movimentos. Todo o resto é inércia, silêncio, vazio. Na voz de Malone:

Mas no coração das trevas, havia o silêncio, o silêncio da poeira e das coisas que nunca saíam do lugar, se dependesse delas. E o tique-taque do invisível relógio era como a voz do silêncio, que, um dia, como a treva, também ia triunfar. E então tudo seria silencioso e escuro e as coisas estariam, finalmente, em seu lugar, para sempre (BECKETT, 1986, p. 36).

Nesse sentido, Samuel Beckett nos coloca diante do pensamento de Friedrich Schleiermacher: “O objeto não domina de forma alguma, mas é dominado pelos pensamentos e pelo espírito, muitas vezes ele só surge através da enunciação e ao mesmo tempo só existe com ela” (SCHLEIERMACHER, 2001 p. 33), criando uma imagem absurda do que seria um mundo isento da influência que a racionalidade provoca. Em outras palavras, a verdade da coisa em si habita o abismo onde as trevas e o silêncio resguardam os mistérios da existência. As línguas, portanto, devem ser entendidas como pontes que se lançam sobre o abismo do indizível a fim de aproximar extremos, uma busca pela representação do mundo através das palavras. Porém, vale lembrar que ao escrevermos ou pensarmos o mundo, lidamos com formas de representação de uma realidade inapreensível em sua totalidade; da mesma forma, quando em contato com o ser em si das coisas, só articulamos o que nos invade os sentidos, por não ser possível ir além; o que nos transforma em indivíduos com distintas interpretações do mundo. Cada indivíduo é um mundo em particular, o que torna a

existência do objeto condicionada à existência do sujeito e vice-versa. Algo só existe se pensa ou é pensado.

O ato de conhecer é primário; sem esse ato, não há nem aquele que conhece nem aquilo que é conhecido. Tomamos por si mesmos, tanto o sujeito quanto o objeto são extrapolações abstratas de um ato concreto de conhecimento. O primário é, portanto, a relação concreta entre aquele que conhece e aquilo que é conhecido; apenas a partir desse ato, sujeito e objeto ganham seus sentidos específicos (GULDIN, 2010, p. 130).

E nessa condição existencial inefável, o tradutor busca encontrar uma saída, um meio termo que possibilite explorar as potencialidades da língua de partida e os recursos mal aproveitados da língua materna, para que dessa forma os horizontes linguísticos possam ser ampliados (RICOEUR, 2011 p. 11) e duas realidades distintas conectadas. Porém, não podemos deixar de detalhar alguns conceitos que destarte possam estar impregnados de forma errônea no espírito daquele que por alguma razão inicia o exercício da tradução. Em outras palavras, traduzir não é uma atividade puramente mecânica em que um indivíduo conhecedor de duas línguas vai substituindo palavras equivalentes. Cada língua expressa de forma diferente as concepções de uma realidade que se forma no interior de sua estrutura. O que nos permite dizer que as informações que nos invadem os sentidos enquanto algo real, só o são no contexto da língua. Ou seja, não são realidades, mas potencialidades.

Cada língua tem uma personalidade própria, proporcionando ao intelecto um clima específico de realidade. A tradução é, portanto, a rigor, impossível. Ela é possível aproximadamente, graças às semelhanças existentes entre as línguas, semelhanças ontológicas. A possibilidade da tradução diminui com a diminuição das semelhanças (FLUSSER, 2007, p. 61).

Esta forma relativamente diferente entre os pensamentos que habitam os diversos mundos impõe sobre o tradutor a necessidade de um profundo conhecimento não apenas linguístico como também ontológico de cada língua por ele trabalhada. Sendo assim, o relacionamento entre tradução e original deixa o conceito de simples significação para assumir um papel imprescindível na comunicação entre realidades. Com isso, o original incorpora o conceito de real absoluto, portanto, inatingível e

incessantemente buscado pelo tradutor, que toma a língua como ferramenta fundamental em sua busca constante do indizível. “Traduzir é um ato criador de sentido, de intermediação, que deve permanecer interminável, de modo que possa sempre ser reiniciado, para reiteradamente fracassar” (GULDIN, 2010, p. 22).

Grande número de trabalhos são desse tipo, digam o que disserem, trabalhos que só se terminam deixando-os de lado. Mamãe Luís poderia continuar a escolher lentilhas até o amanhecer que seu objetivo, deixá-las limpas de toda impureza, não seria atingido. Ela pararia no fim, dizendo, fiz o que pude. Mas ela não teria feito o que poderia. Mas sempre vem o momento quando a gente desiste, por esperteza, demasiado, mas não ao ponto de desfazer tudo o que já foi feito. Mas se sua meta, ao escolher lentilhas não era afastar tudo o que não fosse lentilha, mas só a maior parte, e daí? Não sei. Enquanto há outros trabalhos, outros dias, quando a gente pode dizer, sem se enganar muito, está acabado (BECKETT, 1986, p. 50).

Beckett, não sabemos se intencionalmente, estabelece, na citação acima, uma cena que ilustra perfeitamente o processo de tradução e retradução, à qual toda forma de comunicação humana está condicionada. O que nos leva a refletir sobre o papel que esta tarefa desempenha na aproximação de duas realidades antes limitadas à clausura da língua materna. Pois, ao traduzir, somos obrigados a superar a uniformidade à qual estava condicionada nossa visão. “Se para o poliglota a tradução surge como ponte sobre o abismo, para o monolíngue ela é a descoberta do abismo” (GULDIN, 2010, p. 84). Sobre esta experiência entre línguas, o filósofo alemão, Arthur Schopenhauer, comenta não acreditar ser possível uma comunicação entre realidades sem que ambas sejam alteradas no decorrer do processo. Ele via no resultado dessa intercessão algo extremamente negativo, a ponto de recomendar certa vez: “escreva seus próprios livros dignos de serem traduzidos e deixe outras obras como elas são” (SCHOPENHAUER, 2010, p. 61). Ele ainda afirma que todas as traduções são necessariamente imperfeitas, o que não deixa de ser uma verdade, porém para Vilém Flusser, tal impossibilidade não faz da tradução uma atividade dispensável.

Se nós realizássemos apenas aquilo que pudesse ser concretizado, nós perderíamos toda uma série de possibilidades. Pois, “tudo o que vale a pena ser conquistado, tudo que é realmente humano” é “difícil, muito difícil [...] tão difícil que é impossível”. Esse enlace insolúvel de possibilidade e

impossibilidade é que constitui o brilho e a miséria da tradução como projeto existencial. “[...] Quando ressaltamos a impossibilidade do traduzir, nós concordamos que essa atividade tem um sentido tão pequeno, do mesmo modo que a ninguém ocorrerá considerar absurdo que nós conversamos em nossa língua materna, e também aqui trata-se de um esforço utópico” (ibid., p. 35f). Pode-se compreender a partir de agora qualquer forma de comunicação como tradução, como tentativa (im)possível de compreensão, que pode, exatamente por isso, ser reiteradamente empreendida (GULDIN, 2010, p. 170).

Ao considerarmos tal exercício, não nos basta uma análise linguística do ato, mas também existencialista. Para Reiner Guldin, traduzir é saltar ontologicamente de um universo para outro (GULDIN, 2010, p. 73). O equívoco de Schopenhauer está, portanto, no fato de ignorar o aspecto existencialista da tradução. Quando ele diz:

Toda tradução é uma obra morta, e seu estilo é forçado, rígido sem naturalidade; ou então se trata de uma tradução livre, isto é, que se contenta com um *à peu près*, sendo portanto falsa. Uma biblioteca de traduções é como uma galeria de arte que só expõe cópias. E, quanto às traduções dos escritores da antiguidade, elas são um sucedâneo de suas obras assim como o café de chicória é um sucedâneo do verdadeiro café (SCHOPENHAUER, 2010, p. 151).

Ele, aparentemente, ignora a participação do leitor-tradutor que, efetivamente, transfere de seu mundo particular, dados que complementarão a obra de maneira única. Essa influência, longe de empobrecer o texto, o enriquece, “quem escreve tece fios, que devem ser recolhidos pelo receptor para serem urdidos. Só assim o texto ganha significado. O texto tem, pois, tantos significados quanto o número de leitores” (FLUSSER, 2010, p. 51). Devemos, além disso, levar em conta as distâncias impostas tanto pelas barreiras territoriais, quanto pelas temporais. Haveremos de convir que a língua se transforma, assim como a realidade criada por ela, em uma espécie de adequação às mudanças impostas pelo tempo. Se pensarmos a realidade das línguas latinas e grega, mais especificamente suas representações modernas, poderemos não mais do que identificar traços de familiaridade que, por meio de um estudo aprofundado nos possibilitará uma aproximação com o clássico, mas nada que possamos associar ao ideal imaginado por Schopenhauer. O conhecimento do grego moderno, por exemplo,

não nos capacitaria compreender o antigo, tal qual o leitor contemporâneo da obra o fazia. O que implica uma imensa dificuldade no que se refere às traduções das obras clássicas, revelando com isso, a natureza extremamente delicada do processo de comunicação entre épocas. A um leitor moderno, mesmo que disponha do conhecimento de línguas clássicas, não será possível a total compreensão do modo de pensar clássico. As línguas antigas, que ainda estão entre nós, representam uma espécie de espírito pertencente a um corpo já morto. O viés existencial não mais existe para que uma experiência ontológica seja possível, tornando uma aproximação entre as realidades do mundo presente e do mundo antigo, algo desprovido de maior autenticidade. Os espaços que se abrem no tempo acabam por ser preenchidos por uma perspectiva diferente da original, o que dificulta e muito a tarefa de estabelecermos um entendimento comum destas obras, com pouca ou nenhuma referência no contexto atual da realidade. Friedrich Schleiermacher resume em *Sobre os Diferentes Métodos de Tradução* esse conceito, um pouco mais aberto do processo tradutório.

Isso ocorre porque não só os diversos dialetos dos diferentes grupos étnicos de um povo e os diferentes desenvolvimentos dessa mesma língua ou dialeto em diferentes séculos já são, num sentido mais restritos, línguas diferentes e, não raras vezes, precisam de uma tradução entre si. Mesmo os contemporâneos não separados por dialetos, pertencentes a distintas classes sociais que, pouco relacionadas em seu trato, divergem muito em sua formação, muitas vezes só conseguem se entender através de uma intermediação. [...] Às vezes, os nossos próprios discursos devem ser traduzidos depois de um certo tempo, se quisermos que continuem sendo nossos (SCHLEIERMACHER, 2001, p. 27-29).

Schopenhauer, ao contrário de Schleiermacher, não considera a participação do leitor-tradutor no processo construtivo de uma determinada obra. Ele trabalha o conceito de original como algo distante da influência criativa daquele que a lê ou a traduz. Ao definir que seria melhor comprar livros de segunda mão do que ler conteúdos de segunda mão (SCHOPENHAUER, 2010, p. 61), o filósofo incorpora à teoria da tradução uma linha de pensamento purista, o que nos impõe a necessidade de compor um tipo de *crítica da tradução pura*, fazendo referência à obra do também alemão Immanuel Kant (*crítica da razão pura*), que tem como objetivo central desconstruir a

ideia de que o pensamento seria capaz de compreender a realidade bruta, precisamente, como ela é. Sobre essa questão, o próprio Schopenhauer escreve:

Como um dos componentes da experiência – a saber: o universal, formal e regular – e conhecível *a priori*, precisamente por isso se baseia nas funções essenciais e regulares de nosso próprio entendimento. Em contrapartida, o outro componente – particular, material e contingente - surge a percepção sensorial. Assim, ambos são de origem SUBJETIVA. Por conseguinte, toda a experiência, junto com o mundo que se apresenta nela, constitui uma simples APARÊNCIA, ou seja, algo que existe apenas primária e imediatamente para o sujeito que a conhece. Contudo essa aparência aponta para uma COISA EM SI que lhe serve de base, mas que como tal, é simplesmente irreconhecível. Esses são os resultados negativos da filosofia Kantiana (SCHOPENHAUER, 2007, p. 117).

A análise schopenhaueriana sobre a filosofia de Kant justifica sua crença em um conceito de originalidade diferente do alcançado pelo conhecimento puramente objetivo, que permanece como mera representação. No entanto, o entendimento da coisa em si, defendido por Schopenhauer como possível, depende da manifestação de uma autoconsciência do sujeito do conhecimento como vontade, responsável por fornecer uma estreita abertura para o conhecimento da essência interna das coisas em si, ou seja, da verdade (SCHOPENHAUER, 2007, p. 137-138). A razão seria, então, uma representação de segunda ordem. O que não pode ser confundido com conhecimento intuitivo. Para o filósofo, apenas uma experiência intuitiva, não intelectual, nos possibilitaria alcançar a essência do universo, porém a natureza dessa intuição proposta por Schopenhauer não é precisamente esclarecida por ele, só podemos afirmar que se trata de algo distinto de uma racionalidade intelectual. O que Jacqueline de Oliveira Moreira tenta explicar no texto *O problema do conhecimento em Schopenhauer*:

O conhecimento racional ou reflexivo exclui a ideia e a coisa em si dos seus domínios. Será o conhecimento intuitivo que permitirá a apreensão da ideia. Só poderemos elevar nossos conhecimentos das coisas particulares às ideias, se esquecermos as formas do tempo, espaço e causalidade, além de nos desligarmos de nossa individualidade, de nossa personalidade. Parece paradoxal, mas, para conhecermos a manifestação mais adequada da vontade, devemos seguir a trilha do conhecimento desinteressado, livre dos caprichos da vontade. (MOREIRA, 2004, p. 274).

O difícil é imaginar a possibilidade de um conhecimento que não seja formado pela relação tempo, espaço e causalidade, ou que não exerça influência sobre as concepções individuais que o sujeito provoca como resultado de sua interdependência com o objeto. Esta interdependência, segundo Vilém Flusser, tem origem naquilo que é mais essencial ao sujeito, seu pensamento, que, por meio da linguagem, busca articular os elementos caóticos do mundo. Ultrapassarmos os limites da interpretação seria impossível, pois o intelecto está subjugado aos limites da língua, o que nos remete ao problema existencialista que condiciona a existência ao pensamento que projetamos sobre nós mesmos e o mundo. Se pensamos através de uma língua, logo uma existência para além desta é impossível; qualquer tentativa de ultrapassar os limites da língua nos condenaria a um estado de inconsciência característico da ausência de pensamento.

É aquele poço no qual posso libertar-me dos sofrimentos que são realidade. Mas a nossa análise da tradução supera, creio eu, o pessimismo schopenhaueriano, e o seu implícito anti-intelectualismo. [...] Mas creio ter mostrado que podemos vivenciar a vontade na tradução, e que podemos vivenciá-la intelectualmente. A tradução não é um suicídio intelectual, mas uma transfiguração da morte do eu, pela qual o eu sai enriquecido” (FLUSSER, apud GULDIN, 2010, p. 77).

Enriquecimento que resulta da decisão do tradutor de abrir mão do pensar o em si pensado, para pensar o previamente existente no texto original. Como em um estado de transe, o sujeito se apaga, deixa de existir no momento da leitura. O enriquecer do eu se dá na análise da experiência vivida pelo fluir do pensamento alheio contido originalmente no texto, pois a leitura tem como papel fundamental o acesso a questões que não se pode atingir sozinho. A busca por respostas para esses novos problemas será, posteriormente, responsável pelo desenvolvimento, pelo enriquecimento do eu.

Portanto, a tarefa do tradutor pode ser definida como o interpretar de um pensamento alheio que habita o texto original com a intenção de transferi-lo à realidade da língua da tradução. Morto, rígido seria, em nosso entender, um texto isento de interpretação, pois esse se encontra concluso, fechado em si mesmo. Se temos uma biblioteca de traduções equiparada, por Schopenhauer, a uma galeria que só expõe cópias, uma biblioteca de originais deve ser equiparada a um grande mausoléu a comportar cadáveres. Trazer esses corpos inertes de volta à vida é expô-los à ótica do

leitor-tradutor, como um corpo que habitado por um espírito alheio ressuscita e ganha nova vida. Ou como explicita Jean Paul-Sartre:

Em suma, o leitor tem consciência de desvendar e ao mesmo tempo de criar; de desvendar criando, de criar pelo desvendamento. Não se deve achar, com efeito, que a leitura seja uma operação mecânica, que o leitor seja impressionado pelos signos como a placa fotográfica pela luz (SARTRE, 1989, p. 37).

Ao buscar o entendimento do mundo, nós o influenciemos com o nosso pensamento. Compreender ou buscar compreender é traduzir em direção a um círculo concêntrico peculiar que há em torno de cada ser. Isso leva-nos a redefinir o conceito de tradução de uma língua para outra como sendo, na verdade, uma série de traduções subsequentes. “A comunicação humana é um processo dialógico de tradução e retradução, uma tentativa reiteradamente fracassada de lançar pontes sobre os abismos entre os homens e os grupos sociais” (GULDIN, 2010, p. 60). Com base nas afirmações de Guldin, podemos avançar na discussão a respeito da impossibilidade de se pensar um original para além do sujeito. O original relacionado à existência de uma realidade em si que nos escapa tem na tradução o resultado da intercessão entre objeto e sujeito, ou seja, se estamos a falar de um texto, chegaremos a um número de versões exatamente igual ao número de leitores, pelo fato de termos em cada indivíduo uma particularidade na forma de interpretar o mundo. Essa última afirmação desconsidera a possibilidade de um original independente e com isso podemos descartar a ideia defendida por Schopenhauer a respeito da tradução como sendo uma atividade dispensável.

Uma vez que a criação só pode encontrar sua realização final na leitura, uma vez que o artista deve confiar a outrem a tarefa de completar aquilo que iniciou, uma vez que é só através da consciência do leitor que ele pode perceber-se como essencial à sua obra, toda obra literária é um apelo. Escrever é apelar ao leitor para que esse faça passar à existência objetiva o desvendamento que empreendi por meio da linguagem [...] Assim, a leitura é um exercício de generosidade; e aquilo que o escritor pede ao leitor não é aplicação de uma liberdade abstrata, mas a doação de toda a sua pessoa, com suas paixões, suas prevenções, suas simpatias, seu temperamento sexual, sua escala de valores (SARTRE, 1989, p. 39-42).

Nesse sentido, podemos considerar impossível, até mesmo, que um único indivíduo chegue a idênticas interpretações de uma obra lida em diferentes situações. Por mais que o texto permaneça inalterado, o leitor jamais o será. O que torna a língua o modelo mais notável do fluxo heraclitiano.

Ela se altera a cada momento observado no tempo. A soma dos eventos linguísticos se amplia quantitativamente e qualitativamente a cada novo evento. Se eles ocorrem numa sequência temporal, não há dois enunciados perfeitamente idênticos. Mesmo homólogos, eles interagem. Quando pensamos sobre a língua, o objeto de nossa reflexão se altera no processo. Em suma: o tempo e a língua, na medida em que nós os experienciamos e “percebemos” em progressão linear, estão intimamente relacionados: ambos se movem e a flecha nunca está no mesmo lugar (STEINER, 2005, p. 44).

Assim, todo ato que busca transcender os limites de uma determinada realidade linguística sofre, no decorrer do processo, transformações que impõem sobre essa realidade aspectos mais amplos de significação e riqueza. É no encontro entre duas línguas que novas perspectivas do mundo se revelam. A concepção de uma realidade isolada em si mesma devolveria ao pensamento a inércia, deixaríamos a linguagem e suas múltiplas possibilidades para habitar o vazio e o silêncio de um mundo desprovido de interpretação.

O INOMINÁVEL MUNDO BECKETTIANO.

2.1 Samuel Beckett: existencialismo e linguagem.

Diante do despertar do homem para sua condição no mundo, todo e qualquer problema, não existencial, assume um segundo plano, e isso se dá pelo fato de nenhuma verdade ser possível no vazio da não existência. A vida antecede o pensamento, portanto, uma vez que a nós se manifesta a realidade; o choque pode ser tão grande que o peso do existir no mundo faz-se insustentável. É da relação entre o pensamento e a vida que resulta a agonia da não existência eminente. Albert Camus abre seu livro *O mito de Sísifo* com a seguinte afirmação: “Só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida é responder a pergunta fundamental [...] começar a pensar é começar a ser atormentado” (CAMUS, 2010, p. 17-18). Da incerteza que permeia o pensamento percebe-se a condição humana, uma grande “enrascada” onde todos nos encontramos aprisionados até que a morte nos devolva a inconsciência. Célia Berretini, crítica especialista em Beckett, deixa evidente a relação do mundo criado pelo autor irlandês e o carácter decadente da existência:

Que é o homem no mundo senão um pobre boneco, um desolador palhaço?
Ser em paulatina decomposição? Fadado à morte desde o dia do nascimento?
É a cômico-trágica visão do homem no universo, provocando ambivalência
reação do público diante de sua derrisória imagem (BERRETINI, 2004, p. 116).

Berretinni descreve Samuel Beckett como um artista do impedimento, que devido ao esforço para dizer o indizível, à consciência do fracasso da representação, sinaliza, com o desfecho de seu romance inaugural, não haver outras questões, senão a morte, a impossibilidade de fuga de uma existência desgraçada, que para o autor é o destino de todos que habitam a realidade absurda do mundo. Nascer é estar lançado no tempo, responsável pela degradação física e mental do homem, é habitar a possibilidade de ser que encontrará sua totalidade na morte, ou como destaca Beckett em *Malone morre*: “Com certeza, nunca nada me será dado terminar, a não ser o ato de respirar” (BECKETT, 1986, p. 93). Não há, portanto, alternativa que nos permita escapar à experiência que nos aproxima da morte, “ninguém pode assumir a morte do outro” (HEIDEGGER, 2005b, p. 20). Mesmo que possamos morrer por alguém ou algo,

ênfatiza Heidegger, este sacrifício não caracteriza a anulação da morte deste outro por quem nos sacrificamos, “cada pre-sença deve ela mesma e a cada vez, assumir sua própria morte” (HEIDEGGER, 2005b, p. 20). Condição que nos leva a pensar a morte como parte constituinte da própria existência, um fenômeno.

Vida e morte. Nascimento e morte. Obsessões beckettianas. Quem melhor que ele para levar o homem a encarar a morte, que traz em si desde o nascimento, e que o corrói dia após dia, hora após hora, tornando-o uma vítima do tempo indiferente? Pondo-a sempre diante do leitor ou espectador, nada mais faz que restituí-la ao homem – restituir ao homem sua própria morte (BERRETINI, 2004, p. 24).

Nesse clima instável, resultado da intercessão entre o pensamento e o mundo, Samuel Beckett estrutura uma literatura incontestavelmente revolucionária. Partindo da característica niilista que atinge principalmente sua linguagem, o autor desenvolve um enredo onde seus personagens encontram-se aprisionados em um espaço indefinido, “é o vazio-prisão, ou o encarceramento no vazio infinito. Ausência, pois, de cenário, [...], mostrando a criatura humana despojada de seu físico, definidor, a indagar-se sobre o porquê de sua vinda ao mundo” (BERRETINI, 2004, p. 64). Em face desse fardo que é viver, não conseguimos ignorar o peso da existência, e o suicídio se apresenta como uma opção constante, um ato de desistência diante da realidade que se manifesta ao espírito superado pela vida sem significado, pela insanidade do sofrimento. A morte, então, se revela um meio para libertação, uma passagem para o estado de não-consciência que antecede o nascimento. Mas os personagens beckettianos, com exceção de Murphy, não morrem, suportam a vida até o limite do espaço, do tempo e da consciência.

Podemos pensar a morte no contexto da obra de Beckett como uma espécie de possibilidade irremissível e insuperável, no curso da existência. O que nos ajudaria a entender o porquê dos personagens beckettianos não atravessarem a linha que divide o ser do não ser. É no estar lançado para a morte, que antecede o silêncio final, que os personagens estão inseridos. Mesmo de maneira imprecisa, é importante discutirmos o ser para a morte como a condição do homem que caminha em direção ao fim inevitável. “O sentido de nossa existência fica, assim, determinado pelo seu próprio aniquilamento. A vida é um projetar-se para morte que a aniquila” (MACIEL, 1956, p.23). Este é o tema principal dos textos de Beckett. A morte deve ser tratada como a possibilidade

insuperável, um poder ser que se revela fenomenologicamente na incerteza do vir a ser. Incerteza que alimenta a angústia do existir consciente da morte como algo pertencente ao ser-no-mundo. Na voz de Malone:

Logo enfim vou estar bem morto apesar de tudo. Talvez mês que vem. Vai ser abril ou maio. O ano ainda é uma criança, mil sinaizinhos me dizem. Quem sabe esteja errado, quem sabe consigo chegar até o dia da festa de São João Batista ou até mesmo o quatorze de julho, festa da liberdade. Qual o quê, sou bem capaz de durar até a Transfiguração, me conheço bem, ou até a Assunção. Mas não acredito, não acho que estou errado em dizer que estas festas vão ter que passar sem mim, este ano. Tive essa sensação, faz dias que venho tendo, e acredito nela. Mas em que difere daquelas que fazem de mim gato e sapato desde de que me conheço por gente? Não, esse é o tipo de armadilha em que não caio mais, meu desejo de pitoresco passou. Podia morrer hoje, se quisesse, apenas fazendo um pequeno esforço, se eu pudesse querer, se eu pudesse fazer um esforço. Mas não me custa nada me deixar morrer, quietinho, sem precipitar as coisas. Alguma coisa deve ter mudado. Não vou forçar nenhum dos pratos da balança, nem para cá, nem para lá. Vou ser neutro e inerte (BECKETT, 1986, p. 5).

O que observamos é a deterioração, o processo, a decadência do homem que emerge dos textos do escritor irlandês. Beckett nos oferece, como alternativa ao suicídio, as profundezas do absurdo. Em uma espécie de tormento sísifico, o escritor nos revela a grandeza desafiadora do homem perante a fragilidade de seus esforços. Seus personagens suportam, até o fim, o peso da vida a qual estão condenados. “Na angústia encontramos nossa solidão fundamental e é preciso assumi-la, sob o terrível espectro do nada. Mas assumir a solidão é, também, a única verdadeira possibilidade de ultrapassar qualquer sedução niilizadora que ela possa oferecer” (MACIEL, 1959, p. 25). Aceitar a condição do homem que trapaceia, criar falsas noções de realidade para que a vida possa se arrastar diante da não esperança é o que nos resta. “Neste sentido o deleite absurdo por excelência é a criação” (CAMUS, 2010, p. 109). A criação da arte que nos sustenta diante de um existir insuportável. É através da arte que somos capazes de lidar com o paradoxo que nos coloca entre a escolha de uma descrição certa, que não nos ensina nada, e hipóteses que pretendem nos ensinar, mas não estão certas (CAMUS, 2010, p. 34). Assim, eliminamos a ingenuidade de que podemos nos livrar do fracasso. O desespero beckettiano habita uma realidade que se revela devastada pela

impossibilidade de conhecer. Impossibilidade que surge na contradição do homem que se encontra obrigado a dizer o indizível, a se confrontar com o absurdo que se origina da relação entre a razão e o silêncio irracional do mundo. Ou como nos revela *O inominável*:

Inocentes de quê, ninguém sabe ao certo, de querer saber, de querer poder, de todo esse barulho, em torno de nada, por nada, dessa longa ofensa ao silêncio em que cada um se banha, não se procura mais saber, o que ela cobre, essa inocência em que caímos, ela cobre tudo, todas as falhas, entre as quais as perguntas, ela põe fim às perguntas (BECKETT, 2009, p. 136).

Diante da não esperança de uma existência fundamentada pela razão, resta aos personagens beckettianos negá-la. Através da deterioração da linguagem, o pensamento desmorona junto à consciência de um existir absurdo. Na escrita de Beckett, a linguagem funciona como um meio de desvendar a falsidade que se esconde por trás de toda palavra que se professa na intenção de inventar uma realidade inexistente. Não há na literatura do escritor irlandês uma distinção entre realidade e imaginação. “Ah! Sim. Mentiras isso tudo. Deus e os homens, o dia e a natureza, os arroubos do coração e o meio de compreender, vergonhosamente eu os inventei, sem a ajuda de ninguém, já que não há ninguém, para adiar a hora de falar de mim” (BECKETT, 2009, p. 45).

É preciso restabelecer o silêncio através do qual Beckett intenciona pressionar seu leitor a perceber um mundo que se encontra desgastado por palavras que não preenchem o vazio. Nesse sentido, esse espaço nulo que se entrepõe às palavras beckettianas carrega em sua não-estrutura grande parte do significado da obra do escritor irlandês. “A experiência de meu leitor estará entre frases, no silêncio, comunicado pelos intervalos, e não pelos termos do enunciado. [...] sua experiência será a ameaça, o milagre, a memória, de uma trajetória não falável” (BECKETT, apud, BERRETTINI, 2004, p. 105). Ao contrário do que possa revelar uma conclusão antecipada, Beckett, busca no silêncio, um sentido, uma profundidade que só pode ser alcançada por meio da desconstrução da crença em um pensamento limitado à superfície da linguagem. Consequentemente, acreditamos que a escrita desenvolvida por Beckett nas obras que seguem à publicação de *Murphy* é resultado de um projeto que busca revelar-nos a verdadeira face do mundo, que há muito se encontra encoberta pela ilusão de uma linguagem míope. Portanto, como diz Fabio de Souza Andrade, Beckett, por

meio da aproximação de duas correntes filosóficas, a tradição humanista, alimentada pela corrente existencialista, empreende encontrar uma forma que acomode, na arte, o caos do mundo sem impor-lhe uma ordem falsa (ANDRADE, 2001, p.28). Neste intento, Beckett rompe com a tradição adentrando em um processo de decomposição da linguagem que resultará nos grunhidos e murmúrios emitidos sem razão pelos seus personagens finais.

Tomara que chegue o tempo, graças a Deus que em certas rodas já chegou, em que a linguagem é mais eficientemente empregada quando mal empregada. Como não podemos eliminar a linguagem de uma vez por todas, devemos pelo menos não deixar por fazer nada que possa contribuir para sua desgraça. Cavar nela um buraco atrás de outro, até que aquilo que está a espreita por trás – seja isto alguma coisa ou nada – comece a atravessar; não consigo imaginar um objetivo mais elevado para um escritor hoje (BECKETT, apud ANDRADE, 2001, p. 169).

Ao nos inserirmos no mundo beckettiano, estamos expostos a uma experiência fenomenológica, através da qual não buscamos compreender o que está posto, mas experienciar no texto o conflito absurdo do homem com sua existência, e, deste caráter impossível e contraditório, o fracasso. “O fracasso (que) mostra, para além de qualquer explicação e de qualquer interpretação possível, não o nada, mas o ser da transcendência” (CAMUS, 2010, 47). Logo, não há em Beckett, a esperança de um conceito que nos possibilite compreender o todo. É preciso que, por meio da experiência, seja possível pensar com o propósito de reaprender a ver, na ausência de sentido, o vazio que buscamos preencher. Ou como refere Berrettini:

Diante do absurdo da condição humana e da ausência de justificativa e sentido da existência, as perguntas que o homem se faz a respeito permanecem sem resposta, pois não há resposta logicamente satisfatória. O problema metafísico que fez vibrarem intelectuais (Camus, Sartre e tantos mais), se bem que com divergências, está ilustrado na obra beckettiana, sobretudo o *absurdo metafísico* que provém menos da *natureza do homem* que de sua *situação no universo* (BERRETINI, 2004, p. 19).

Quando argumentamos sobre os aspectos existencialistas em Samuel Beckett, estamos levando em consideração, basicamente, o caráter insensato da vida, “a

constatação de que o mundo administrado, nossa realidade, é totalitária e desprovida de significado” (ANDRADE, 2001, p. 32). Beckett nos auxilia no reconhecimento da precariedade de nossa existência, e para isso ele desconstrói a ilusão de um mundo familiar que se manifesta por meio de juízos equivocados. O mundo proposto por Beckett faz parte de um universo privado da esperança de uma vida diferente da atormentada pela impotência do pensamento. Camus expressa uma opinião acerca de Kierkegaard que nos permite construir uma imagem de Beckett como sendo o escritor do século XX que faz melhor do que descobrir o absurdo. Ele o expõe.

Rejeita os consolos, a moral, os princípios de todo repouso. Não pretende acalmar a dor do espinho que sente cravado no coração. Pelo contrário, ela a desperta e com alegria desesperada de um crucificado contente de sê-lo, constrói, peça por peça, lucidez, rejeição, comédia, uma categoria do demoníaco (CAMUS, 2010, p.39).

A consciência de uma realidade ilusória, configurada na linguagem, impõe sobre os personagens do escritor irlandês a necessidade do exílio, de um isolar-se no vazio da palavra consumida pelo inominável. “Sem família, sem vínculos com a sociedade, sem nome [...], seus seres solitários procuram vencer o isolamento em que vivem, apegando-se à palavra; falam todo o tempo, para preencherem o vazio da existência, tentando vencer a solidão” (BERRETTINI, 2004, p. 14). Um esforço que não objetiva escapar do caótico, mas adentrá-lo. Samuel Beckett, com o intuito de restabelecer o silêncio, fragmenta suas histórias, foge à linearidade para que a face decadente do que é humano possa se manifestar, àquele que ao nascer, se encontra involuntariamente lançado “na merda”. “Não quero muito mal a ela, a minha mãe. Sei que fez tudo para não me ter, fora evidentemente o principal e se ela nunca conseguiu me despregar, é que o destino me reservava um fosso diferente da latrina” (BECKETT, 2007, p. 38). Traço característico da grande maioria dos personagens de Beckett, Molloy, Moran, Malone, O inominável, todos habitam um corpo em ruínas, rastejam por um mundo que desmorona na medida em que narram suas histórias de modo impreciso e descontínuo. “O homem, o intelectual, se crê grande pelo pensamento; a partir, porém, do instante em que este pensamento é limitado por sua própria insuficiência, surge a miséria e não a grandeza do homem” (BERRETTINI, 2004, p. 135). Ao constatar a miséria humana, Beckett estabelece uma relação conflitante entre o homem e seu estar no mundo. Não há

para ele a possibilidade de uma existência harmoniosa entre homem e sua consciência, ou como sugere Albert Camus:

Pensar não é unificar, familiarizar a aparência com o aspecto de um grande princípio. Pensar é reaprender a ver, dirigir a própria consciência, fazer cada imagem um lugar privilegiado. Em outras palavras, a fenomenologia se nega a explicar o mundo, quer simplesmente ser uma descrição do vivido. Coincide com o pensamento absurdo na sua afirmação inicial de que não existe verdade, só existem verdades. Do vento da noite até esta mão em meu ombro, cada coisa tem sua verdade (CAMUS, 2010 p. 56).

A partir dessa perspectiva, Beckett recria na falta de clareza a expressão do absurdo sugerida por Camus. Da degradação irremediável da consciência surge o homem atormentado pelo exílio que se manifesta na angústia ampliada pela solidão de todo aquele condenado a habitar um mundo que não abriga, tampouco permite escapatória. “Estou enterrado no mundo, eu sabia que ia encontrar aí meu lugar um dia, o mundo velho me enclausura, vitorioso” (BECKETT, 1986, p. 30). É isolado que o homem se espanta com a consciência de seu ser para a morte, com a impossibilidade da verdade que revela estéril a crença em uma harmonia fundamental da realidade. A finitude humana apresenta ao homem espantado, o absurdo de sua existência, o peso de sua solidão. Portanto, resta-nos aceitar o absurdo fundamental do homem que já não procura consolo, mas suporta o peso da consciência de que os homens morrem e não são felizes.

O homem absurdo esquece o eterno e vive intensamente sua vida perecível, isto é, a rebelião, a liberdade e a paixão que entranha. Sua moral, por isso, sua escala de valores não tem sentido senão pela quantidade de variedade de experiências que pode acumular. O absurdo implica num aumento de vida e liga-nos à terra com um laço mortal (MACIEL, 1959, p. 59).

Por essa razão, torna-se necessário o abandono das convicções que noutros tempos costumavam servir de apoio incondicional ao homem de fé. Os personagens beckettianos não creem em nada, se apoiam na descrença, na impossibilidade de uma ordem imposta pela linguagem, eles fingem acreditar. “Melhor aceitar a explicação mais simples, mesmo que não seja simples, mesmo que não explique muita coisa” (BECKETT, 1986, p. 10). O caráter ambíguo do texto construído propositalmente, de

maneira desordenada, onde tudo é confuso, revela as tentativas do autor de fazer presentes os contornos ilusórios de nossa realidade. Nesta direção podemos identificar a manifestação do nada, a ausência de sentido da existência humana. Beckett recusa-se a apresentar solução para nosso drama existencial. Não havendo, nesta falta de significação, um caminho a ser seguido, espera-se, na impossibilidade, o silêncio. Malone diz:

Mas eu me digo tantas coisas, qual é a verdade que existe nesse blábláblá? Não sei. Simplesmente acredito não poder dizer nada que não seja verdade, quero dizer, que não aconteceu, não é a mesma coisa, mas não importa. [...] Sim, não preciso refletir, nem antes nem depois, é só abrir a boca para que ela preste testemunho sobre minha velha história e sobre o longo silêncio que me deixou mudo, tanto que agora, tudo é silêncio. E se um dia eu me calar, é porque não há mais nada a dizer, embora nada tenha sido dito (BECKETT, 1986, p. 76-77).

Em consequência dessa imprecisão, o narrador torna-se desacreditado, o que faz dos romances beckettianos um tipo de ritual que visa, através da degradação dos personagens, ressaltar a manipulação das palavras que resultam em uma linguagem desgastada. Para Beckett, a linguagem revela o caráter ingênuo do homem. “Sim, não bastava que não entendesse nada, era preciso também que acreditasse entender tudo” (BECKETT, 2007, p. 149). Assim como seus personagens, ao se lançar sobre o abismo do indizível, adentram uma perspectiva niilista que culminará no balbuciar agonizante de seus personagens finais. “O espanto de Beckett ante o nada que descobre no real leva-o, como vimos, a um niilismo metafísico que é, também, a substância mesma de sua obra” (MACIEL, 1959, p. 107).

Mas não devemos tomar os textos de Samuel Beckett como um elogio à inércia. Antes, preferimos acreditar que a literatura do escritor irlandês nos coloca diante de nós mesmos, para que possamos nos reinventar. Vilém Flusser nos ajuda a compreender esse pensamento quando diz:

Resíduos de fé podem ser encontrados em todos esses terrenos, menos na filosofia, mais na sociedade, mas resíduos condenados. Não é a partir deles que sairemos da situação do niilismo, mas a partir do próprio niilismo, se é que sairemos. Trata-se, em outras palavras, da tentativa de encontrar um novo senso de realidade (FLUSSER, 2011, p. 29).

E assim como Beckett, Flusser critica, em certo sentido, a lógica do racionalismo que nos conduziu a duas grandes guerras mundiais e nos levou a cometer, sob o aval do discurso científico, a maior atrocidade do homem contra seu semelhante, o holocausto. Portanto, não devemos permanecer sobre os escombros de um projeto humano fracassado que na dúvida da dúvida materializa a antipoesia. “Continuemos a grande aventura que é o pensamento, mas sacrifiquemos a loucura orgulhosa de querer dominar o de tudo diferente com o nosso pensamento” (FLUSSER, 2011, p. 120). Ao nos oferecer uma realidade desprovida de promessas, Beckett demonstra um alto nível de lucidez. “No vidro que separava a mim do motorista, havia três cartazes: um pedia ajuda para os cegos, outro para os órfãos, e um terceiro apoio aos refugiados de guerra. Não se precisa procurar pela desgraça. Ela grita com você até nos táxis de Londres” (BECKETT, In: ANDRADE, 2001, p. 195).

2.2 O romance moderno de Samuel Beckett.

As três obras que compõem a trilogia beckettiana, *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*, marcam o surgimento de uma nova forma para o romance. Em um contexto histórico tão absurdo quanto a Segunda Guerra Mundial, o ato de narrar histórias depara-se com a impossibilidade, e a linguagem, diante da barbárie, torna-se a materialização da incomunicabilidade. Comportar, em sua estrutura, os horrores vivenciados durante a ocupação nazista da Europa e o drama do holocausto seria uma ingenuidade e até uma insensibilidade diante de um dos maiores traumas da história humana. Theodor Adorno chega a afirmar que “escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie” (ADORNO, apud SELIGMANN-SILVA, 2013, p.12). Compartilhando do pensamento do filósofo, Samuel Beckett se nega a compor um romance que não evidencie a trágica crença do homem no racionalismo. Diante de uma Paris de joelhos, o autor vivencia o drama da sobrevivência quando decide lutar ao lado da resistência francesa contra os nazistas que ocupavam a cidade. No entanto, foi após o conflito, durante os serviços para a Cruz Vermelha irlandesa, que Beckett obteve a verdadeira dimensão do conflito, apesar de não falar muito sobre sua participação na guerra, a influência desse período histórico em sua obra é inegável, pois está presente na composição dos enredos, no vagar dos personagens mutilados, entre os escombros das cidades.

Ao equipararmos as três novelas que compõem a trilogia, percebemos o processo de decomposição do romance tradicional. O ideal de estabilidade do mundo, juntamente com as formas realistas e miméticas da arte, que suportariam a crença nessa aparente estabilidade, surge gradativamente mais e mais desgastado, um traço de dissolução da crença na representação do mundo. Paralelamente a essa negação do mundo enquanto algo representável, podemos observar a degeneração dos diferentes personagens que compõem as narrativas. Personagens que não sabemos ao certo quantos são, pois, o entrelaçamento e a fluidez entre essas figuras cria uma sensação de incerteza que nos impossibilita definir com clareza suas identidades. Se os romances beckettianos rompem com os modos convencionais da ficção é por apresentar uma narrativa na qual a relação entre os personagens se apresenta cada vez mais imprecisa, em meio a eventos indeterminados. Na narrativa de Beckett, os personagens se interpenetram, formando-se e deformando-se em um conjunto antissocial de subjetividade fluida. A história de Molloy e Moran, os protagonistas do livro *Molloy*, pode, como defendem alguns críticos, ser considerada uma perplexa inversão, quando a figura burguesa de Moran se transforma, no decorrer da narrativa, no objeto de sua busca, o debilitado e decadente Molloy. No tom generalista das vozes angustiadas que narram as histórias imprecisas de Samuel Beckett, identificamos o caráter exaustivo de seus narradores. O autor irlandês ao construir enredos que, aparentemente, desmoronam no decorrer da leitura, destaca a falta de fundamento do conhecimento na busca incessante por uma ordenação que fracassa. Molloy, Moran, Malone e O inominável narram a solidão, o desespero de personagens perdidos e confusos diante do in-dizível.

Nos romances que antecedem a trilogia, o narrador em terceira pessoa é responsável pela regência da obra, cujo enredo se desenrola linearmente. Em uma espécie de onisciência característica da narrativa realista, Beckett escreve seus romances *Dream of Fair to middling women*, *More Pricks Than Kicks* e em menor grau, *Murphy*. Com o fim da Segunda Guerra Mundial, o escritor reflete de algum modo o pensamento de Adorno, quando assume uma escrita em primeira pessoa, na qual a consciência do narrador aparece reduzida ao mínimo necessário para composição da narrativa. Se não é possível narrar os horrores de um conflito como aquele, é fundamental que se perceba o porquê dessa impossibilidade. Conforme diz Rónán McDonald, em *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*, pensarmos o interesse que Molloy apresenta por atividades acadêmicas como algo que antecede seu estado de ignorância, de certa forma, destaca a crítica ao racionalismo, constantemente presente

na obra de Beckett. “Molloy nos diz que certa vez se sentiu interessado em assuntos acadêmicos como astronomia, geologia, antropologia e psiquiatria, seu estado de ignorância vem depois de seu estado de erudição” (MCDONALD, 2006, p. 88 tradução nossa)⁸. Até mesmo a confiança demonstrada por Moran, na segunda metade do romance, se desfaz diante da constante instabilidade do mundo beckettiano. No entanto, qualquer que seja a estranheza provocada pela linguagem de *Molloy*, percebe-se ainda um ar de familiaridade com a tradição romanesca. Apesar de o narrador demonstrar inconstância, podemos ainda acompanhar, como destaca McDonald, uma narrativa fluida.

Nos trabalhos iniciais a voz da narrativa em terceira pessoa se apresenta cheia de erudição, as sentenças surgem de maneira pesada e misteriosa. Embora não sem alusão a outros textos, a apreensão da trilogia é muito mais simples no que tange o fluxo narrativo, e sua linguagem como resultado é mais suave e mais tranquila. Ela se move com facilidade e sem esforço e é, em muitos momentos, bela e sugestivas. (MCDONALD, 2006, p.89 tradução nossa)⁹.

Ao longo da narrativa, a linguagem apresenta um tipo de cadência ritmicamente composta em torno de uma estrutura cuidadosamente elaborada. Se Beckett, com as histórias fragmentadas de seus narradores, busca evidenciar o caos, o processo de sua composição nos permite imaginar o rigor de um esforço extremamente meticuloso. Para a criação do mundo desordenado por seus personagens, o autor utiliza uma precisão quase cirúrgica. Esta pode ser uma das razões pela qual Beckett afirmou em uma entrevista, que forma e conteúdo são trabalhados separadamente em sua obra. “No meu trabalho há consternação por trás da forma, não sob a forma” (BECKETT Apud MCDONALD, 2006, p. 89 tradução nossa)¹⁰. A proposta subversiva que *Finnegans Wake*, de James Joyce, representa para literatura é intensificada quando Samuel Beckett decide explorar, através do tema da incerteza, a desordem, e a forma como a descreve. Se para Joyce “form is content, content is form” (BECKETT, apud SPINKS, 2009 p. 170), para Beckett forma e conteúdo seguem caminhos distintos. As agitações que

⁸ Molloy tells us he has once taken an interest in scholarly pursuits like astronomy, geology, anthropology and psychiatry, his state of ignorance comes after, rather than before, erudition.

⁹ In the early works the third-person narrative voice was cluttered with erudition, the sentences were weighty and arcane. Though not without allusion to other texts, the learning in the trilogy is much more lubricated into the narrative flow, and its language as a result is smoother and more tranquil. It moves easily and without strain and is, at many moments, beautiful and evocative.

¹⁰ In my work there is consternation behind the form, not in the form.

observamos surgir das vozes que emanam dos narradores beckettianos cumprem um ritual indiferente.

A atmosfera de incerteza, que perpassa o romance beckettiano, não está condicionada aos personagens da narrativa. Se de certa forma as vozes que emanam dos romances lamentam a impenetrabilidade das forças que as compelem, ao leitor também é proibida a identificação clara de um objetivo capaz de revelar o propósito da obra. “Pois como decidir a maneira de partir se não se sabe de antemão aonde se vai, ou pelo menos com que objetivo se vai?” (BECKETT, 2007, p. 139). Se Moran não sabe ao certo o porquê de estar buscando Molloy, não cabe a nós resolver este mistério. De certa forma, o texto não só pretende expressar uma realidade confusa e caótica, como também visa materializá-la em sua estrutura. Na leitura da trilogia, o leitor, acostumado com a linearidade, normalmente encontrada nos romances tradicionais, se depara com a falta de sentido. O que nos permite identificar a ênfase no vazio, como um recurso para formação do texto de Samuel Beckett.

A interpretação de algo como algo funda-se, essencialmente, numa posição prévia, visão prévia e concepção prévia. [...] Se a concreção da interpretação, no sentido da interpretação textual exata, se compraz em se basear nisso que “está” no texto, aquilo que de imediato, apresenta como estando no texto nada mais é do que opinião prévia, indiscutida e supostamente evidente, do interprete (HEIDEGGER, 2005a, p. 207).

Se assim for, na busca por fornecer um caminho que facilite a interpretação do texto, explicando ou buscando decodificar seu caráter complexo, podemos, paradoxalmente, deturpar e distorcê-lo. Se o objetivo central de um romance, seu efeito estético, é lançar luz sobre seu tema ou mensagem racional, explicar esse romance, tentar torná-lo uma prosa onde os temas apareçam de forma coerente é, em certo sentido, perdê-lo. Abordagens críticas à trilogia caem sobre si mesmas: a leitura da trilogia pede imediatamente perguntas sobre como a trilogia deve ser lida, na medida em que desafia muitos dos procedimentos e convenções impostos por uma leitura crítica. Como sempre, é preciso proceder com cautela na formação de uma análise adequada para ficção de Samuel Beckett. “A compreensão enquanto poder-ser está inteiramente impregnada de possibilidade” (HEIDEGGER, 2005a, p. 202). Um sinal de alerta dispara tão logo nos deparamos com a natureza das vozes, com a estrutura das histórias, com a forma da narrativa, tanto quanto seu significado. Há pouco espaço nesses textos para

temas claramente propostos, não há razão para que nos empenhemos na resolução dos deslocamentos e dificuldades apresentadas no texto. Por outro lado, não podemos simplesmente ignorar o desafio que a linguagem de Beckett impõe à interpretação de sua obra.

2.3 Molloy: a procura do nada.

Aparentemente, Molloy e Moran cruzam a narrativa partindo de direções opostas, na busca por objetivos que não sabemos ao certo se podemos considerar realizáveis. Molloy inicia sua história dizendo ocupar o quarto deixado por sua mãe, morta não sabemos há quanto tempo. No entanto, uma busca frenética por esta que lhe deu à luz se inicia, mas não sabemos se termina. Outro mistério interessante é a relação que Molloy mantém com a escrita. A quem ele endereça as inúmeras páginas que compõe semanalmente? Será que o homem misterioso que paga pelo seu trabalho é o mesmo para quem trabalha Moran? Qual a ligação entre eles?

Estabelecer o número de interrogações que surgem durante a leitura de *Molloy* é difícil. A única certeza que nos é permitida é a da dúvida, que emerge por detrás das palavras de Samuel Beckett, revelando o tema fundamental de sua obra. Não há na trilogia beckettiana superfície que não desmorone ao ser tocada. Todas as certezas que costumávamos encontrar na tradição realista, simplesmente desaparecem. A desconfiança deve pautar todo o processo de leitura da obra. O que nos resta são os escombros de uma narrativa que, através de pistas, tentamos revelar algo que possa nos ajudar a desvendar o enigma. E em *Molloy*, a figura da mãe não pode simplesmente ser ignorada. “Não, isso não me basta, mas levo-a em consideração, a minha mãe, os esforços que fez por mim. E lhe perdoo por ter me sacudido um pouco nos primeiros meses e ter estragado o único período relativamente suportável da minha enorme história” (BECKETT, 2007, p. 38).

Ao considerarmos a busca travada por Molloy, não sabemos se há uma real intenção ou esperança de um encontro físico com a mãe. Afinal ele havia mencionado sua morte, o que comprometeria uma interpretação clara dos eventos que se seguem. Por outro lado, a falta de definição no que tange à busca, nos incentiva a uma leitura mais simbólica e, até mesmo, existencialista dessa relação. Pois apesar do desprezo demonstrado por Molloy à figura da mãe, muitas vezes, esses dois personagens,

aparentemente, se entrelaçam em uma interdependência que nos impede de distinguir ao certo quem Molloy está a descrever. Não diferente dos personagens mais conhecidos de Samuel Beckett, como Vladimir e Estragon, ou Hamm e Clov, Molloy também estabelece uma relação aparentemente conflitante e de algum modo hilária quando lança uma sombra sobre os temas e personagens de sua narrativa.

Minha mãe me via de bom grado, quer dizer, ela me recebia de bom grado, pois fazia um tempão que ela não via mais nada. Vou me esforçar para falar disso com calma. Estávamos velhos, ela e eu, ela me tivera tão jovem, que éramos como um par de velhos compadres, sem sexo, sem parentesco, com as mesmas lembranças, os mesmos rancores, a mesma expectativa (BECKETT, 2007, p. 36).

No entanto, em meio a esta confusão subversiva, esta ironia para com os dogmas sociais, há uma série de preocupações que fazem referência à história da literatura. Tomemos, por exemplo, o modelo da busca. Ambos os protagonistas embarcam em uma espécie de odisseia, Molloy em busca de sua mãe e Moran em busca de Molloy. Este tema é um dos mais antigos e explorados no contexto literário. Pode-se acrescentar, que o texto de Homero ecoa na viagem de Molloy e Moran no sentido de uma busca pelo recomeço. Tanto na primeira parte, quanto na segunda parte do romance, os personagens aparentemente se tornam o objeto de suas buscas, dando a obra um movimento cíclico interminável, outra forte característica de Samuel Beckett. Molloy, ao que parece, torna-se sua mãe no decorrer da história. “Devo parecer com ela cada vez mais” (BECKETT, 2007, p. 23). E Moran torna-se Molloy.

Podemos identificar uma série de nuances que reforçam o tema da circularidade, do retorno, na obra de Beckett. O envelhecimento em si, pode ser considerado o processo de retorno à inconsciência que antecede o nascimento. Ou como destaca Molloy:

Isso tem a aparência de um descanso, mas não é nada disso, deslizo contente na luz dos outros, aquela que antigamente devia ser minha, não digo o contrário, depois é a angústia do retorno, não direi para onde, não posso, para a ausência talvez, é preciso voltar para lá, é tudo que sei, não faz bem ficar nela, não faz bem deixá-la (BECKETT, 2007 p. 68).

A vida, então, torna-se uma ponte entre o nascimento e a morte, entre o surgimento da consciência e o retorno à escuridão. Duas posições antagônicas de uma mesma existência. Um movimento que obrigatoriamente perpassa o caráter absurdo da vida que se origina da decadência pré-existente. “Ah, ela passou bem para mim, a vaca, suas porcarias indefectíveis de cromossomos” (BECKETT, 2007, p.117). É neste movimento em direção à origem de seu sofrimento que Molloy busca encontrar sua mãe. “Infelizmente não é disso que se trata, mas daquela que me deu à luz, pelo buraco do seu cu se não me falha a memória. Primeiro gosto de merda” (BECKETT, 2007, p. 35).

Contudo, devido ao clima de incerteza da obra, *Molloy* nos permite pensar para além do tema do “retorno à origem”. Em paralelo ao movimento circular, surge ao longo do caminho percorrido pelos protagonistas, uma espécie de escombros da sociedade burguesa que vai se formando, na medida em que os valores como família, religião, política e sexualidade se desmancham. “Deus que não estais mais no céu que na terra e nos infernos, não quero nem desejo que vosso nome seja santificado, sabeis o que vos convém” (BECKETT, 2007, p. 226). Essa ironia para com o modelo burguês de sociedade transforma o romance em uma crítica, um sorriso sarcástico diante do ridículo, onde o herói não passa de um mendigo coxo a perambular por uma sociedade decadente. Zombando do mundo que o circunda, Molloy nega a tudo e a todos em nome de uma liberdade incuriosa. “E estou de novo não diria só, não, não é do meu feitio, mas como dizer, não sei, de volta a mim mesmo, não, nunca me deixei, livre, aí está, não sei o que isso quer dizer, mas é a palavra que vejo empregarem, livre para fazer o quê, para não fazer nada” (BECKETT, 2007, p. 31). Na impossibilidade de lidarmos com nossas limitações e diferenças, a natureza absurda da vida fala mais alto e o corpo se decompõe a contragosto de toda vontade.

A mudança física que ocorre com ambos os protagonistas é apresentada em determinados momentos como um processo degenerativo. Nas palavras de Moran, “a ideia de envelhecimento não era exatamente a que se apresentava em mim então. E o que via se parecia mais a um esmigalhamento, a um desmoronamento raivoso de tudo aquilo que desde sempre me protegera daquilo que desde sempre estava condenado a ser” (BECKETT, 2007, p. 203). Assim, a relação de desprezo para com o corpo, aparentemente, deixa exposta a vulnerabilidade da existência que observamos esvair dos corpos que caminham na medida da possibilidade, o que não nos surpreende diante das debilidades físicas de ambos os protagonistas. No entanto, McDonald irá destacar que

um sentimento de ambivalência pode ser percebido quando nos questionamos sobre quem ou o que está sendo abandonado com a debilidade do corpo. “É o corpo que marca a decadência de Moran ou ele está, em algum nível inefável, repudiando o corpo, a fim de acessar algo mais autêntico no interior de si mesmo?” (MCDONALD, 2006, p.93 tradução nossa)¹¹.

A deterioração dos personagens acaba por interferir no julgamento daquilo que se pode dizer ou saber. Molloy, ao descrever e narrar sua história, reflete sobre o significado desse esforço. Reflexões que evidenciam o estado de inquietação do personagem que desconfia de sua condição para execução da narrativa. Molloy aparenta estar continuamente preocupado com o nível de confiabilidade daquilo que profere, provavelmente, influenciado pela desconfiança da memória que, não raras vezes, cai no silêncio da impossibilidade. Em seus primeiros textos, Beckett chama a atenção para o papel da memória na distorção do objeto de recordação. Geralmente, por adesão de partículas inexistentes, as coisas tornam-se diferentes no retrospecto de algo não mais presente. Somente através de uma memória involuntária, quando uma recordação surge da espontaneidade, pode se chegar perto da realidade perdida no tempo. E, neste sentido, Molloy busca se ausentar do processo narrativo, deixando que a história possa fluir mesmo que sua vontade não seja essa. “A expressão de que não há nada para expressar, nada com que expressar, nada a partir do que expressar, nenhuma força para expressar, nenhum desejo de expressar, junto com a obrigação de expressar” (BECKETT, Apud SOUZA, 2007, p. 20).

Esse paradoxo, que a narrativa beckettiana busca trazer à tona, torna-se a expressão de um texto preocupado com as questões da subjetividade, intensificada na voz de uma primeira pessoa consciente do processo de desfiguração que a memória impõe sobre a verdade da história que se pretende contar. No entanto, Molloy, assim como Moran, se voluntaria nesse falso testemunho de um passado que se perde no interior da consciência. Um conflito entre a impulsividade do testemunho e a consciência de que para se cumprir a tarefa será preciso reinventá-la. Toda tentativa de ordenação do caos é um erro, não no sentido negativo do termo, mas no sentido mais próprio do in-dizível. E por não acreditar na ilusão de uma linguagem capaz de ordenar a natureza caótica da realidade, Beckett escreve para que o vazio de seus textos possa nos aproximar do caráter inarticulável do mundo. Ou como expressa Vilém Flusser: “a

¹¹ Is the body letting Moran down or is he, on some ineffable level, repudiating the body in order to access some more authentic interior self ?

luz do raio que é o nome próprio ofusca as coisas, não as ilumina. Embora queira iluminar as trevas das quais surgiu, nada ilumina a não ser a si mesmo” (FLUSSER, 2011, p.96). Em certo sentido, é importante mantermos o mistério, a distância do padrão da linguagem, se quisermos revelar sua fraqueza. E este comportamento é a caminho para desvendar a obra beckettiana.

Meu argumento, já que estou na chuva, é que [...] ser artista é falhar, como ninguém mais ousou falhar, que o fracasso é o seu mundo e que recuar diante dele é deserção, [...] não permita que eu expire. Sei que tudo que é preciso agora, para conduzir este assunto horrível a uma conclusão aceitável, é fazer desta submissão, desta admissão, desta fidelidade ao fracasso, uma nova ocasião, um novo termo da relação, de cujo ato, incapaz de agir, obrigado a agir, ele gera, um ato expressivo, mesmo que apenas de si mesmo, de sua impossibilidade e de sua obrigatoriedade (BECKETT, 2001b, p. 181).

Molloy, por não conseguir lidar com as frustrações diante da linguagem que fracassa, incorpora, em sua estrutura, o projeto literário anti-tradicionalista de Samuel Beckett. Como muitos dos personagens que seguem a trilogia, ele não encontra o silêncio que procura, e suas palavras estão por demasiado distantes daquilo que buscam nomear. Não são poucas as passagens que trazem a evidência desta relação conflituosa dos personagens beckettianos com a linguagem.

2.4 Malone: entre a escrita e a existência.

Malone morre, diferente de uma típica narrativa em terceira pessoa, traz um enredo no qual o narrador se confunde, prontamente, com os objetos de sua narrativa. Quando ouvimos sua voz, o que surge é uma indefinição, que de certa forma, nos possibilita perceber o caráter dúbio de seu exercício. Afinal, além de protagonista e narrador, ele também se auto-intitula o criador da história. Seu silêncio, ou melhor, sua morte, será o fim de tudo. “Nesse momento, é o fim dos Murphy, Mercier, Molloy, Moran, e outros Malones, a menos que essa porra continue além-túmulo” (BECKETT, 1986, p. 77). No entanto, ao assumir a responsabilidade pelo destino trágico dos personagens que habitam a narrativa beckettiana, Malone inclui seu próprio nome na lista, ou seja, ele configura sua imagem de forma simultânea, ao assumir os papéis de sujeito e objeto, criador e criatura.

Portanto, como podemos observar no trabalho de Samuel Beckett, o tema da autoconsciência, muitas vezes, nos remete à ideia de distorção daquilo que se imagina ser. Auto-conhecer-se é considerar a si mesmo a partir de uma perspectiva externa. Porém, não podemos confundir as leituras que fazemos de nós mesmos como algo próprio de uma natureza imutável.

A teia de pensamentos pode ser concebida como conjunto dinâmico de organizações de conceitos que esconde e revela a realidade, ou seja, que introduz o Eu à realidade de maneira distorcida por suas próprias regras ou que apresenta a realidade ao Eu distorcida pelas regras do pensamento (FLUSSER, 2011, p. 45).

O “eu” torna-se, então, algo que pensa e é pensado. E dessa forma, somos levados a retomar a filosofia cartesiana para entendermos os reflexos do pensamento que busca formar um conceito sobre o nosso entendimento do “eu” nos textos de Samuel Beckett.

Na impossibilidade de conhecermos a essência do mundo está também a impossibilidade de conhecermos a nós mesmos: “o homem não pode conhecer nada com segurança, nem o mundo, nem a si mesmo” (PESSANHA, 2000, p. 8). Ao nos aprofundarmos nesta discussão, lidamos com o paradoxo entre a certeza e a incerteza que compõe o princípio da consciência do homem sobre si. Descartes argumenta que, quando pensamos a existência de um mundo exterior ao pensamento, o fazemos de forma imprecisa. Porém, para compreendermos o conceito de mundo que formamos no interior de nossas mentes, é necessário compreendermos a origem do pensamento. É nesse estágio que atingimos o ponto central do problema: se para haver pensamento, necessariamente, precisa haver o sujeito que pensa, logo concluimos, assim como Descartes, que a existência do “eu” é certa. No entanto, ao pensarmos reflexivamente nossa própria existência, nos colocamos na posição objetiva do pensamento, o que deformaria a ideia que obtemos desta que é a primeira pessoa da ação, tornando-a segunda ou terceira. Tentando esclarecer esta relação, recorremos ao entrelaçamento do sujeito que pensa e o objeto pensado. Este entrelaçamento nos ajuda a entender o efeito causado quando lançamos o “eu” no abismo que o distancia da origem do pensar, para assumir uma posição de destino, ou seja, o “eu” torna-se o objeto alvo para onde direcionamos o pensamento. “Sou uma coisa que pensa, ou seja, que duvida, que

afirma, que nega, que conhece poucas coisas, que desconhece muitas, que ama, que odeia, que quer e não quer, que também imagina e sente” (DESCARTES, 2000, p. 269).

O paradoxo deste raciocínio está, portanto, no pensamento como a ferramenta capaz de nos revelar a existência do “eu” ao mesmo tempo em que oculta sua natureza. A filosofia cartesiana defende a certeza da existência, mas não a define. “Mas ainda não sei com suficiente clareza o que sou, eu que tenho certeza que sou” (DESCARTES, 2000, p. 258), deixando em aberto as perguntas: quem sou eu? O que sou eu? Tornando o que parecia, a princípio, a mais simples das perguntas, em um desespero tautológico intransponível. Beckett, no entanto, não busca uma saída para essa espiral que nos aprisiona na impossibilidade de compreendermos nossa própria natureza. Nesse contexto escreve Alain Badiou:

Isto porque, a fim de chegar a este ponto, uma violência interna é necessária, uma perseverança superegógica capaz de literalmente submeter o indivíduo do *cogito* à dúvida, à tortura. A confissão do silêncio do *cogito* demandaria um ato de extorsão contra ele mesmo. Beckett ressalta o fato de que o “eu penso” se deseja marcar seu próprio pensamento-existência - se o pensar deseja estabelecer-se como o pensamento do pensamento - o reino de terror terá início (BADIOU, 2003, p. 12 tradução nossa)¹².

Aos personagens de Samuel Beckett fica a tarefa de nos transportar por um passeio atordoante, pela reflexão do que constitui a identidade do “eu”. Em sua trilogia, os personagens adentram monólogos dramáticos e exaustivos no intento de dar vida à composição de suas desgraças particulares e, assim, evidenciam o processo que deforma o que costumamos denominar de maneira recorrente na linguagem, como a individualidade ou a ideia que fazemos de nós mesmos, seja física ou psicologicamente. Rónán McDonald esclarece esse ponto da seguinte forma:

A velha máxima cartesiana "Penso, logo existo" é em certo sentido uma divisão do “si mesmo” em dois: um “si mesmo” que pensa e outro que percebe o “si mesmo” que está pensando. Uma vez que o "eu que pensa" torna-se ciente do “eu pensado”, podemos defender a ideia da existência de

¹² This is because in order to reach this point an inner violence is necessary, a superegoic perseverance capable of literally submitting the subject of the cogito to the question, to torture. The *cogito's* confession of silence would need to be extorted from it. Beckett underscores the fact that if the 'I think' wishes to mark its own thinking-being - if thought wishes to grasp itself as the thinking of thinking - the reign of terror will commence.

dois “eus”: um sujeito que está ciente e o objeto dessa consciência. Mas, se assim for, então o eu que percebe, o sujeito, poderia tornar-se um objeto da percepção. Simples como eu posso pensar sobre eu mesmo pensando, assim também eu poderia pensar sobre o “eu” que está pensando sobre o pensamento em mim. Em teoria, esta divisão poderia escalar até que o sujeito torna-se uma série de bonecas russas. Uma metáfora comparável a individualidade pode, novamente, ser a de uma cebola. Na trilogia, as camadas são descoladas para chegar a uma medula ou essência sempre esquiva, onde a ocupação elementar da subjetividade não é mais um problema e onde o “eu” simultaneamente se apresenta com aquele que percebe e o algo percebido, sujeito e objeto. (MCDONALD, 2006, p. 98 tradução nossa)¹³.

Em contraposição a Descartes, a negação, o esforço dos personagens beckettianos está na busca por escapar à ilusão de uma autoconsciência exagerada que se fundamenta na descrença em uma filosofia ou pensamento que possa prover algum conforto em relação à condição por eles vivenciada, “vou fazer do jeito que sempre fiz, na ignorância do que faço, de quem sou, donde estou, se é que sou” (BECKETT, 1986, p. 64). Malone ironiza a máxima cartesiana por ter a clareza de não ser possível resolver o problema da consciência de quem ou onde estamos, resta-nos seguir em frente, contar a história, jogar o jogo. “Não vou mais responder a nenhuma pergunta. Vou até tentar não mais fazê-las a mim mesmo. Vão poder me enterrar, não vão mais me ver na superfície. Enquanto espero, vou tentar me contar histórias, se puder” (BECKETT, 1986, p. 6).

Para evitar uma reflexão sobre o fim que se aproxima, sobre a eminência da morte que acaba por evidenciar a fragilidade da existência, Malone decide ignorar sua dupla função na narrativa. Em outras palavras, ele se esforça para que a consciência de si não perturbe sua passividade diante da morte inevitável. É preciso criar distrações, e suas histórias desempenham, em certo sentido, a função de distraí-lo. No entanto, uma série de influências externas que invadem seu pensamento acaba por desfigurar o

¹³ The old Cartesian dictum ‘I think therefore I am’ is in a sense a division of the self into two: a self that does the thinking and the self that perceives the self that is thinking. Once the ‘I’ can be aware of the ‘I’ then there are in one sense two ‘I’s: a subject that is aware and an object of that awareness. But, if so, then the perceiving self, the subject, could itself become an object of perception. Just as I could think about myself thinking, so too could I think about the ‘self’ that is thinking about myself thinking. In theory, this splitting could escalate until the subject becomes a series of Russian dolls. A comparable metaphor of selfhood could, again, be an onion. In the trilogy, the layers are peeled away to get to an ever-elusive pith or essence, where the elemental rent of subjectivity is healed and where the self is simultaneously perceiver and perceived, subject and object.

processo de composição das narrativas, levando-o a duvidar da veracidade do que compõe. “Acabo de escrever, temo ter caído no sono etc. espero que isso não seja uma distorção excessiva da verdade. Acrescento estas poucas linhas antes de me abandonar de novo” (BECKETT, 2006, p. 43). Apenas suas últimas linhas parecem cumprir o objetivo inicial, afinal, elas perpassam a narrativa sem que uma consciência reflexiva surja sobre si mesma. Nas palavras que aos poucos se apagam, nas frases que se formam fragmentadas, percebemos o fim que se aproxima, não apenas do narrador, como também, da narrativa. Este é um dos raros momentos em que forma e conteúdo são apresentados de maneira explícita na obra beckettiana.

Na tentativa de construção de uma narrativa inconsciente, diferente de *Molloy*, que busca um retorno ao estado embrionário, Malone segue o caminho oposto. Ao invés de buscar o início na figura da mãe, Malone se entrega ao fim, a morte. Entrega que se define pelo enquadramento do romance. Não há, nesta narrativa, a movimentação que observamos nas duas partes de *Molloy*. O que vimos é um narrador/personagem que, no isolamento de seu quarto, oscila entre suas histórias sobre Macmann e Sapo. Rónán McDonald ressalta que esta distinção entre os dois romances é apenas provisória. Se Macmann se encontra enclausurado em grande parte de sua história, nas páginas finais da narrativa, ele assume uma movimentação considerável. O que, de certa forma, ocorre inversamente com *Molloy* ao encerrar a busca exaustiva por sua mãe, no fundo de uma vala, imóvel. Além disso, as extremidades que determinam a origem e o fim – o quarto da mãe/o útero em *Molloy* e o leito de morte em *Malone morre* – se confundem na medida em que se afastam (MCDONALD, 2006, p. 99). Se Malone está morrendo, ele está prestes a retornar ao início, ao estado de inconsciência anterior ao nascimento.

Sim, olha aí, sou, atualmente, um velho feto, hirsuto e impotente, minha mãe não pode fazer mais, eu a apodreci, ela está morta, ela vai me parir através do método da gangrena, quem sabe papai também está na festa, eu vou desembocar aos vagidos em pleno ossuário, não que eu vá vagir, não vale a pena. Todas as histórias que eu contei a mim mesmo, agarrado no mofo, e inchando, inchando, dizendo, consegui finalmente minha lenda. Que mudou para eu me excitar desse jeito? Não, a resposta é não, eu não vou nascer nem, conseqüentemente, morrer jamais, prefiro assim (BECKETT, 1986, p. 63).

Alguns críticos argumentam que *Molloy* e *Malone morre* fazem parte de um projeto literário que, inicialmente, não incluía uma terceira obra (*O inominável*). O que

explica, em certo grau, o salto, ou melhor, a distância que este terceiro romance apresenta em relação aos anteriores. O fato é que as obras um e dois da trilogia compartilham de muitas semelhanças. Malone é “assim que me chamo atualmente”, e suas lembranças de objetos e lugares como a floresta, o urinol, a bicicleta, os chapéus, todos fazem referência ao texto anterior, aos personagens Molloy e Moran. Porém, quando falamos das narrativas de Beckett, a memória torna-se um elemento de desconfiança. As lembranças de Malone são uma mistura indissolúvel entre as histórias que inventa e os fatos passados que interferem nesse jogo criativo. “Decididamente, esta noite, não direi nada que não seja falso, quero dizer, que não me deixe perplexo quanto as minhas verdadeiras intenções. Pois é tarde, noite mesmo, uma das mais escuras de que me lembro, tenho memória curta” (BECKETT, 1986, p. 41). Como podemos perceber, o narrador/protagonista transforma em algo tortuoso a sequência de eventos que nos guia pela narrativa. Na impossibilidade de se desvencilhar da história que narra, ele deposita na falta de memória, na inconsciência, a esperança de uma morte que trará de volta o silêncio inicial.

Então é o silêncio do qual, sabendo o que sei, me contentaria em dizer, que nada tem de, como dizer, nada de negativo talvez. E docemente meu pequeno espaço volta a zumbir. Podem dizer que é a minha cabeça, e me parece muitas vezes que estou dentro de uma cabeça e que estes oito, não, seis, estes seis andares que me cercam são puro osso. Daí a concluir que a cabeça é minha, não, nunca (BECKETT, 1986, p. 58-59).

Malone busca evitar pensar sobre si mesmo. Como já vimos, ele acredita que a morte, ao se aproximar, deve ocorrer silenciosamente, sem o despertar da consciência. Mas é difícil para ele manter-se afastado desse movimento auto-reflexivo do pensamento, e mais difícil ainda não se confundir com seus personagens e com suas histórias. “Tudo o que tenho a fazer é ficar atento. Vou pensar bem no que eu disse antes de seguir em frente. A cada ameaça de desastre, vou parar um pouco para me examinar bem, é isso que eu queria evitar, mas não há outro jeito” (BECKETT, 1986, p. 18). Essa influência marca momentos de alternâncias na narrativa que, ora acontece em primeira, ora em terceira pessoa, tornando a história, em certo grau, mais tensa do que a encontrada em *Molloy*. Diferente do primeiro romance, onde a indiferença marca os eventos vividos pelos protagonistas, Malone vê a interferência da consciência como algo extremamente indesejado e inevitável. Ele se perde e, muitas vezes, fracassa na

realização de uma narrativa que ocorra independente de sua condição atual. Suas histórias, ao que parece, carregam traços não apenas de seu passado, mas também de seu presente. O exemplo mais óbvio disso é a série de assassinatos cometidos por Lemuel no final do romance: suas criaturas aparentemente sofrem o mesmo tratamento a ele acometido. Obviamente, podemos observar mais exemplos dessa interferência em diversos momentos ao longo do texto. A obsessão de Malone pelos objetos em seu aposento remete aos pais Saposcat e a fixação pelo presente que pretendem dar ao filho. Mais uma paródia do modelo solícito e ambicioso da família burguesa. A ambição dos Saposcat é marcada pela convencionalidade do estilo de vida burguês, onde a escuridão do entorno, a melancolia acaba por revelar a estupidez na figura do filho. Em comparação com *Molloy*, o modelo de sociedade que vimos em *Malone morre* apresenta um quadro ainda mais perverso. Se no primeiro temos dois assassinatos, um em cada parte do romance, no segundo, a brutalidade perpassa toda a extensão da narrativa. A começar pelo ambiente na fazenda dos Luíses, onde Sapo se senta em silêncio em meio aos esquálidos animais mortos. Luisão, o patriarca, é um abatedor de porcos, um trabalho que ele executa com grande afincio e cuja violência se percebe nas relações familiares com sua mulher e filhos. Sapo, por outro lado, filho mais velho de uma família com pais pobres e doentes, é incapaz de perceber a beleza e a feiura do mundo.

Então, com seus olhos pálidos, ele fixava a terra sem ver-lhe à beleza, nem a utilidade, nem as florzinhas selvagens com mil nuances sutis, à vontade entre as espécies plantadas e as espécies bravias. Mas essas paradas eram de curta duração, pois ainda era jovem. E lá está ele de novo errando sobre a terra, passando da sombra para a claridade, da claridade para sombra, com indiferença (BECKETT, 1986, p. 39).

Essa forma grotesca de representação da sociedade também pode ser observada na relação amorosa de Macmann e Moll. Não muito diferente da que temos entre os personagens Lousse e Molloy no romance anterior. As convenções que nos são impostas a respeito do amor são transformadas por Samuel Beckett em um ritual bizarro, no qual a descrição física dos amantes nos remete a uma imagem infértil, que, em seguida, se concretiza em forma de abandono. Sobre esta passagem especificamente, comenta McDonald:

Suas cartas sentimentais para ele, e suas cantigas incompetentes, em resposta a ela, são uma paródia divertida da linguagem do amor romântico e seus vários clichês. Apesar das previsões dos dois, e suas idades avançadas, a relação não termina de forma pungente na sepultura, mas sim, com o declínio do amor de Moll, que segue o aumento dos sentimentos de Macmann. Para todas as pretensões de autosacrifício aqui, o amor sexual é como um sistema de troca, do "o quantum de wantum", assim como em *Murphy* (MCDONALD, 2006, p. 101 tradução nossa)¹⁴.

O amor vivido pelos personagens cria uma atmosfera cômica, seja quando Molloy se coloca no lugar do cachorro de Lousse, ou quando Malone decide descrever a atividade sexual de Macmann e Moll.

Dadas sua idade e a pouca experiência do amor carnal, era natural que não conseguissem, no primeiro momento, se dar a impressão de que tinham sido feitos um para o outro. Via-se então Macmann se esforçando para fazer seu sexo entrar no da parceira como quem tenta enfiar um travesseiro numa fronha, dobrando-o em dois e empurrando-o com os dedos. Mas longe de perder a coragem, fizeram o máximo para chegar ao fim a contento. E embora ambos fossem completamente impotentes, finalmente conseguiram, chamando em sua ajuda todos os recursos da pele, das mucosas e da imaginação, extraíndo de seus secos e fracos abraços uma espécie de sombria gratificação (BECKETT, 1986, p. 107).

O que há é uma convivência estéril de qualquer possibilidade de realização. Afinal, Molloy foge do ideal de uma vida que transcorreria sem preocupações e Moll também não deixa claro o motivo do esfriamento de seu relacionamento com Macmann. O que sabemos é que "Moll era inflexível em tudo que dizia respeito ao *regulamento*"¹⁵, e seus mandatos falavam mais alto em seu coração do que o amor" (BECKETT, 1986, p. 116). As instituições aparentemente desempenham um papel importante na narrativa beckettiana. A agência ou o serviço secreto liderado por Youdi em *Molloy* e os asilos onde Malone e Macmann estão internados em *Malone morre*, se é que são distintos, representam, por razões desconhecidas, um lugar de autoridade hierárquica. Apesar do

¹⁴ Her maudlin letters to him, and his incompetent ditties to her in response, are hilarious parody of the language of romantic love and its various clichéd poses. Despite the predictions of the two, and their advanced age, the relationship does not end poignantly in the grave, but rather with the waning of Moll's love, following the rise of Macmann's. For all the pretensions of self-sacrifice here, sexual love is as caught up in a system of exchange, of 'the quantum of wantum', as it was in *Murphy*.

¹⁵ Regulamento institucional do asilo São João de Deus.

posicionamento aparentemente apolítico da escrita beckettiana, ambos os romances apresentam uma profunda relação de poder, hierarquia institucional e dominação. Os comandos são impostos aos personagens, muitas vezes de maneira irônica e comicamente insondável, referência às ameaças político-ditatoriais testemunhadas pelo autor no decorrer das décadas de 30 e 40.

Beckett, então, era um dos poucos artistas modernistas a se tornar um militante de esquerda. E James Knowlson está certo em defender que "muitas das características de sua prosa tardia e peças surgem diretamente de sua experiência com a extrema incerteza, desorientação, exílio, fome e privação." O que vemos em seu trabalho não é uma *condition humaine* anacrônica, mas uma guerra devastadora pela Europa do século XX. Isto é, como Adorno reconheceu, uma arte depois de Auschwitz, aquela que mantém a fé em seu minimalismo austero e desolação incessante com o silêncio, o terror e o não-ser (EAGLETON, 2006, p. 69 tradução nossa)¹⁶.

Dentro deste ambiente autoritário, hierarquicamente determinado, surge a imagem da vida convencional, do dia-a-dia. Inevitavelmente em *Molloy* e *Malone morre*, o caráter desumano da luta pela existência torna-se um elemento importante dos textos. Para dar um exemplo, Macmann testemunha um grupo de pessoas deixando seus locais de trabalho no final do dia, e a narrativa assume um aspecto desolador onde a alienação brota com uma assombrosa naturalidade:

As portas, dos escritórios, das lojas, e as outras portas, cada uma vomita seu contingente. Os grupos assim devolvidos à liberdade ficam por um momento compactos, na calçada, na sarjeta, meio tontos, então se deslocam, cada um no caminho que lhe foi traçado. E mesmo aqueles que se sabem condenados a trilhar o mesmo caminho, pois não há muitos a escolher, mesmo esses se cumprimentam e partem, mas com polidez, com alguma desculpa esfarrapada, ou sem uma palavra, pois cada um tem seus hábitos e conhece os dos outros. Tanto pior para quem tiver vontade, excepcionalmente, de acompanhar um pouco, em sua recuperada liberdade, num pequeno trecho do caminho um semelhante, não importa quem, a não ser por um feliz acaso, ele

¹⁶ Beckett, then, was one of the few modernist artists to become a militant of the left rather than the right. And James Knowlson is surely right to maintain that 'many of the features of his later work arise directly from his experience of radical uncertainty, disorientation, exile, hunger and need'.² What we see in his work is not some timeless *condition humaine*, but war-torn twentieth-century Europe. It is, as Adorno recognized, an art after Auschwitz, one which keeps faith in its austere minimalism and unremitting bleakness with silence, terror and non-being.

vai acabar tropeçando em alguém sofrendo da mesma necessidade. Então, felizes, dão alguns passos juntos, depois se separam, cada um, talvez, se dizendo, agora ele vai se achar com direito a tudo. Ou uma frase mais curta provavelmente, e mesmo inacabada, no modelo daquelas, único lugar onde descansamos das minúcias da vida em sociedade (BECKETT, 1986, p. 68-69).

A realidade social, invadindo o espaço da narrativa de Malone, revela as condições de trabalho nas fábricas, empresas, fazendas, asilos e até mesmo na força policial. Todas assumindo um aspecto de legitimidade do desumano, do banal, da insensível e brutal comicidade da existência. No entanto, os personagens de Beckett, Murphy, Molloy, Malone e tantos outros não se encaixam em nenhum sistema. Incorporando uma espécie de herói às avessas, estas figuras assumem um ideal de rompimento com o modelo imposto, seja ele qual for. O fracasso total de Malone em integrar-se ao mundo é uma espécie de virtude. Através da qual sua inacreditável incompetência se apresenta de maneira gloriosa, até mesmo, diante da oportunidade de encontrar um lugar para si, através de um trabalho manual varrendo as ruas da cidade.

E até em trabalhos mais humildes como limpar ruas, que ele às vezes fazia, na esperança de ser, no fundo, um mestre em limpar ruas, nem nisso ele dava certo. Ele era até obrigado a admitir que os lugares que ele tinha varrido ficavam com um aspecto mais sujo depois que ele os varria, como se um demônio o tivesse impelido a se servir de sua vassoura, sua pá e seu carrinho de mão, cedido pela prefeitura, para ir buscar sujeiras lá onde o acaso as tinha escondido dos olhos dos contribuintes e para acrescentá-las assim recuperadas às sujeiras já visíveis e que ele tinha por obrigação fazer desaparecer. De maneira que no fim da jornada, ao longo do setor sob sua responsabilidade, viam-se cascas de laranja e de banana, pontas de cigarro, muitos papéis, merda de cachorro e de cavalo e outras imundícies, concentradas com cuidado ao longo das calçadas ou levadas para cima delas com mais cuidado ainda, com a finalidade aparentemente de inspirar aos passantes o máximo de nojo possível e de provocar o máximo de acidentes, alguns mortais, num escorregão numa casca de banana, por exemplo (BECKETT, 1986, p. 87).

Diante de um mundo que se constrói mecanicamente, no qual os aspectos humanos estão reduzidos a um comportamento moral preestabelecido, hierarquicamente

organizado, Malone, não diferente de Molloy, representa o absurdo da impotência. Por mais que ele busque se enquadrar, seu comportamento torna-se uma afronta, ao revelar, na incompetência heroica, a fragilidade do homem e de sua natureza mais primitiva. Tornando, assim, toda crença do homem em si, ou seja, do pensamento, em algo passível do ridículo, da instabilidade, do fracasso que se ergue tão logo mudamos a perspectiva.

2.5 O inominável: no nada.

Molloy e Malone têm em comum a incerteza de suas memórias. Eles contam suas histórias apesar de não poderem confiar naquilo que está sendo dito, mas de certa maneira, alguns traços de suas trajetórias permanecem. Assim como Malone reconhece estar internado em algum tipo de instituição, Molloy sabe que o quarto, no início da narrativa, pertence a sua mãe. Ambos insistem, apesar da perplexidade, em seguir em frente. No entanto, *O inominável* vai além. O texto aparenta explorar, através de um conjunto de relatos imprecisos, os limites do dizível. As tensões criadas por Samuel Beckett, nesse romance, extrapolam qualquer expectativa de linearidade. Aqui o tema da narrativa torna-se a própria impossibilidade de narrar; a linguagem deixa exposta sua fraqueza. Todo esforço de Malone em criar um método para suas narrativas e para composição de seu inventário resultará em algo novo, longe do controle do narrador que não sabe ao certo o que deve dizer:

Talvez desta vez ainda não farei mais do que procurar minha lição, sem poder dizê-la, fazendo-me acompanhar numa língua que não é a minha. Mas em lugar de dizer o que errei em dizer, o que não direi mais, o que talvez diga, se puder, não seria melhor dizer outra coisa, mesmo se não é ainda o que é preciso? (BECKETT, 2009, p.48).

As vozes que ecoam como uma espécie de consciência em Molloy tornam-se um verdadeiro tormento, outro aspecto de uma identidade fragmentada no discurso de *O inominável*. Uma angústia que se apresenta logo nas primeiras linhas do texto: “Onde agora? Quando agora? Quem agora? Sem me perguntar. Dizer eu. Sem pensar. Chama isso de perguntas, hipóteses” (BECKETT, 2009, p. 29). O narrador fala ininterruptamente sobre sua condição, mas a cada tentativa uma frustração, uma

articulação que não se realiza, ao menos, não de forma satisfatória. Sempre que tenta afirmar algo, um clima de desconfiança surge e o narrador não vê outra alternativa, a não ser recuar. “Aqui tudo é claro. Não, tudo não é claro. Mas é preciso que o discurso se faça” (BECKETT, 2009, p. 32). Não há crença no pensamento, na memória, tampouco na linguagem, ferramenta indispensável na composição da história. Nesse sentido, o narrador se confunde com seus personagens, sem que possamos saber, ao certo, o que resulta desse entrelaçamento que não esteja marcado pela inconsistência de uma linguagem que não busca fundamentar o que se passa.

Vou chamá-lo então de mahood, gosto mais assim, sou bizarro. Era ele que me contava histórias sobre mim, vivia por mim, saía de mim, retornava a mim, reentrava em mim, me cobria de histórias. Não sei como isso se dava. [...] É sua voz que está com frequência, sempre misturada com a minha, a ponto de às vezes encobri-la completamente, até o dia que ele me deixou para valer, ou não quis me deixar, não sei (BECKETT, 2009, p. 51).

Essa confusão se dá por não estar claro o que se pretende na narrativa. Naturalmente espera-se do leitor a busca pela linearidade, pelo início, meio e fim, porém não é este o objetivo de Samuel Beckett e seus personagens. O leitor deve experimentar a dúvida juntamente com o narrador, se perder, assim como ele, e vagar sem destino por palavras que nos levam a lugar algum.

Ao fim de minha obra, não há nada a não ser o pó – o nomeável. No último livro, *O inominável*, há uma desintegração completa. Nada de “eu”, nada de “ter”, nada de “ser”. Nada de nominativo, nada de acusativo, nada de verbo. Não há meio de ir adiante. (BECKETT, 2001, p. 186).

Todo o enredo surge a partir de lapsos narrativos improváveis. As palavras evaporam tão logo são pronunciadas, dando corpo à indefinição da narrativa. O inominável não acredita em sua própria história, ele não pode acreditar. Em certo nível, o emaranhado do texto é o que dá vida à ficção e O inominável enquanto personagem parece uma composição que ocorre simultaneamente à história. Novamente a interdependência entre o narrador e o narrado se manifesta, ou seja, “sem as palavras no papel, sem as enegrecidas marcas, não haveria Molloy, Molone ou O inominável”

(MCDONALD, 2006, p. 103 tradução nossa)¹⁷. Os personagens só existem enquanto houver história. Eles são produtos de suas narrativas, e não seus criadores. Um romance como *O inominável* nos traz a ideia de uma história narrada por um personagem que é tão substancial ou real quanto ela, a própria história. McDonald define, como algo natural, a relação hierárquica que temos com o narrador e o narrado. No entanto, considerar a história narrada como algo inferior ao seu narrador, menos verossímil, é um erro. O inominável deixa claro que tudo e todos são gerados a partir da leitura do texto, incluindo ele mesmo.

As palavras estão em toda parte, em mim, fora de mim, e essa agora, ainda há pouco eu não tinha espessura, eu os ouço, nenhuma necessidade de ouvi-los, nenhuma necessidade de uma cabeça, impossível fazê-los parar, estou em palavras, sou feito de palavras, palavras dos outros, que outros, o lugar também, o ar também, as paredes, o chão, o teto, palavras, todo o universo está aqui, comigo, sou o ar, as paredes, o emparedado, tudo cede, abre-se, deriva, reflui, flocos, sou todos esses flocos, cruzando-se, unindo-se, separando-se, onde quer que eu vá me reencontro, me abandono, vou em direção a mim, venho de mim, nada mais que eu, que uma parcela de mim, retomada, perdida, falhada, palavras, sou todas essas palavras, todos esses estranhos, essa poeira de verbo, sem fundo onde pousar, sem céu, onde se dissipar, reencontrando para dizer, fugindo-se para dizer, que sou todas elas, as que se unem, as que deixam, as que ignoram, e nenhuma outra coisa, sim, toda uma outra coisa, que sou toda uma outra coisa, uma coisa muda, num lugar duro, vazio, fechado (BECKETT, 2009, p. 150).

Nos momentos de lucidez, o narrador deixa transparecer a desordem em que se encontra. Tudo é falso. O que nos resta é uma voz angustiada e confusa. Matéria prima para o clima de desespero que supera a atmosfera caótica vivenciada nos romances anteriores da trilogia. *O inominável* se revela um texto muito mais difícil de ler. Portanto, diferentemente das histórias contadas por Molloy e Malone, nas quais os leitores, apesar da estranheza, são capazes de seguir certa lógica narrativa, certa coerência, em *O inominável*, os traços de uma linearidade tornam-se quase invisíveis. E neste clima de incerteza, cada vez mais acentuado, o narrador transita por diversas nuances do comportamento humano. A tristeza, a raiva e a frustração são alguns dos sentimentos que buscam dar ênfase à confusão que encontramos no texto. A narrativa,

¹⁷ Without the blackened marks, there would be no Molloy, Malone or the Unnamable.

repleta de contradições, alterna suas perspectivas dentro de um ambiente obscuro que não se limita em criar uma visão degradada de nós mesmos, enquanto algo submetido a um emaranhado de palavras e vozes. O aspecto degradante que encontramos no texto, antes de fazer referência a algo para além das palavras, o faz nas próprias palavras. Para Samuel Beckett, ao que nos parece, um texto que trate da decadência do homem deve ele mesmo ser algo decadente.

A interação entre a linguagem e a ideia, que projetamos sobre nós mesmos, ressurge através da incerteza como uma das questões principais da obra beckettiana. De forma recorrente e desconcertante, este que também é um problema para a filosofia, assume uma perspectiva diferente. Afinal, Beckett se afasta da ideia filosófica de um observador analítico para assumir uma voz que engasga abruptamente em sua tentativa de articular uma ideia capaz de criar uma consciência de si. Em *O inominável*, o autor aborda os fundamentos da consciência e da autoconsciência ao explorar sensações e percepções que fundamentam o sentimento de existência do “eu”. Toda naturalidade que carregamos na expressão “eu sou” parece perder o sentido, juntamente com a expectativa por uma coerência ou uma linearidade que possamos traçar no texto. *O inominável* desconstrói a famosa máxima cartesiana “penso logo existo”, expondo o abismo que se entrepõe ao “eu” que pensa e o “eu” que existe. Retomando uma afirmação anterior, não há possibilidade de articularmos o “eu” de forma conclusiva. Assim como o mundo nos escapa em sua forma absoluta, também nos escapa nossa identidade.

Alguém fala, alguém ouve, nenhuma necessidade de ir mais longe, não é ele, é eu, ou não é ele, aquele que sei ser, é o meu único saber, aquele que não posso me dizer, não posso dizer nada, tentei, estou tentando, ele não sabe nada, não conhece nada, nem o que é falar, nem o que é ouvir, nada saber, nada poder, e ter que tentar, não se tenta mais, não se tem necessidade de tentar, isso vai por si só, se arrasta por si só, de palavra em palavra, isso gira penosamente, você está lá dentro em alguma parte, em toda parte, ele não, se pudesse esquecê-lo, ter um segundo, um segundo desse barulho que me leva, sem ter que dizer, não o digo, não tenho tempo, Não sou eu, eu sou ele, no fundo, por que não, por que não dizê-lo, devo ter dito, tanto isso quanto outra coisa, não sou eu, não sou eu, eu não posso, veio assim, isso vem assim, não sou eu, se isso pudesse falar dele, se isso pudesse vir sobre ele, eu o negaria com prazer, se isso pudesse ajudar, se alguém pudesse me ouvir, sou eu, aqui sou eu, falem-me dele, deixem me falar dele, nunca pedi nada, façam-me

falar dele, que bagunça, não há mais ninguém, tomara que dure (BECKETT, 2009, p.169).

As múltiplas identidades que surgem, a partir da fala do narrador, dão corpo à impossibilidade de articularmos o caráter indissociável do “eu” que conta sua história em meio a uma confusão entre criador e criatura, entre primeira e terceira pessoa, entre presente e passado. Dessa impossibilidade, surge o conflito que o personagem/narrador vivencia com a linguagem em toda a extensão da narrativa. “É de mim que devo falar, que seja com a linguagem deles, será um começo, um passo rumo ao silêncio, rumo ao fim da loucura, a de ter que falar e não poder” (BECKETT, 2009, p. 71). Se por um lado Beckett é um artista que compõe de forma plástica sua escrita, por outro, a linguagem, instrumento dessa composição, parece afetá-lo como uma espécie de pecado original. Algo que deveria ser evitado, mas não pode. “Devia ter dito isso, já que o digo agora. Tenho de falar de certa forma, com o ardor talvez, tudo é possível, primeiro daquele que não sou, como se fosse ele, depois, como se fosse ele, daquele que sou. Antes de poder etc.” (BECKETT, 2009, p. 85).

Desde o primeiro romance da trilogia, já podemos observar que os personagens contam suas histórias a contragosto. Eles expressam uma aversão ao exercício que lhes é imposto. Se Molloy afirma que as palavras são como coisas mortas que resultam em uma soma bonitinha, com um início, um meio e um fim (BECKETT, 2007, p. 54), Moran dirá: “Num instante se diz, num instante se escreve, não posso, mas na verdade nada é mais dificultoso” (BECKETT, 2007, p. 191). Seguindo esta lógica de negação à palavra, Malone, também, deixa clara sua frustração diante do que escreve: “Viver e inventar. Eu tentei. Acho que tentei. Inventar. Não é bem essa a palavra. Viver também não é” (BECKETT, 1986, p. 25). O que percebemos é um nível cada vez mais profundo de insatisfação com a linguagem, que sempre acaba por distorcer o que se pretende dizer, ora pelo excesso, ora pela falta. Toda tentativa de expressarmos o indizível resulta em um fracasso inevitável. Nas palavras do próprio autor: “Se houvesse apenas a escuridão, tudo estaria claro. É porque não há apenas a escuridão, mas também a luz, que nossa situação se torna inexplicável” (BECKETT, 2001c, p. 193). O que se torna nítido no texto é um projeto minimalista cada vez mais acentuado. A fluidez e a coerência aparecem mais e mais desgastadas, conforme avançamos na leitura da obra de Samuel Beckett. Em *O inominável*, os destroços de uma linguagem vagam em direção ao indizível. Em um ambiente, no qual as referências estão reduzidas a um nível

espectral e a linguagem não busca elucidar, mas confundir o objeto que se projeta, Beckett esclarece: “É melhor escrever NADA do que não escrever nada” (BECKETT, 2001a, p. 168).

A escrita do autor irlandês é um ato de rebeldia contra a criação sistemática, contra o artifício que esconde a fragilidade de uma estrutura criativa e imaginativa incapaz de despertar no leitor a desconfiança. Para o escritor, o texto deve partir de um ceticismo radical sobre os fundamentos de nossa percepção da realidade, assim como de nós mesmos. Em momentos cruciais, *O inominável* ultrapassa os limites do solipsismo, dando corpo à deformidade que escapa qualquer tentativa de enquadramento ou definição. Essa deformidade está presente não apenas nas palavras que se esforçam em dizer o que se passa de maneira compulsiva, mas também na descrição do personagem que não sabe ao certo sua condição.

Eu, de quem não sei nada, sei que tenho os olhos abertos, por causa das lágrimas que deles correm sem cessar [...] Ah sim, estou realmente banhado de lágrimas. Elas se acumulam em minha barba e de lá, quando ela não pode mais contê-las – não, não tenho barba, nem cabelo também, é uma grande bola lisa que carrego sobre os ombros, sem traços, salvo os olhos, dos quais não resta mais que as órbitas (BECKETT, 2009, p. 45-46).

O que temos é a descaracterização corporal do personagem. A luz que o narrador tenta lançar sobre si mesmo acaba por revelar sua cegueira “só vejo o que se apresenta bem na minha frente; só vejo o que se apresenta bem perto de mim; o que vejo melhor vejo mal” (BECKETT, 2009, p. 36). De certa forma, ele, ao afirmar sua incapacidade de enxergar o mundo e a si mesmo de maneira nítida, se liberta das armadilhas e ilusões de uma falsa compreensão da realidade. O que *O inominável* faz é renunciar qualquer alternativa de consolo que possa desviá-lo de sua busca frenética por autenticidade. Assim, ele poderá se tornar o senhor de seu mundo e não apenas mais um objeto.

Supérfluo, o amor que inventei, a música, o odor de groselheira selvagem, para me evitar. Órgãos, um exterior, é fácil de imaginar, outros um Deus, é inevitável, você os imagina, é fácil, isso acalma o principal, isso adormece, um instante. Sim, Deus, não acreditei nisso, fomentador da calma, nem um instante (BECKETT, 2009, p.47).

Rónán McDonald descreve que os esforços de *O inominável* tende a retomar uma identidade anterior à criação do texto, ou seja, ao renunciar a influência dos personagens que o precedem, o protagonista do terceiro livro, paradoxalmente, confirma o caráter de sua história como parte desse processo de negação que determina a atribuição das três obras, *Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*, como partes de uma trilogia (MCDONALD, 2006, p. 106).

Então diz Murphy, ou Molloy, não sei mais, como se eu fosse Malone, mas acabaram-se os outros, ele não quer mais do que ele, para mim, crê que é a ultima chance, acredita nisso, ensinaram-lhe a acreditar, nisso, naquilo, sempre é ele quem fala, Mercier nunca falou, eu nunca falei, pareço falar, é por que ele diz eu como se fosse eu (BECKETT, 2009, p. 171).

Portanto, o que observamos é a natureza indissociável das obras. Como não poderia ser diferente, *O inominável* irá destacar que, apesar de seus esforços para criar uma imagem independente, ele está preso ao fluxo textual que busca renunciar. Seu empenho em construir uma imagem autêntica acaba por frustrá-lo, afinal suas histórias não passam de uma insurgência de personagens (Basile, Mahood e Worm) em meio a uma narrativa desconexa. Um borrão onde todos os elementos são apresentados de maneira confusa e inconclusiva. “A compulsão narrativa permanece: o inominável, depois batizado Mahood e Worm, é ele próprio uma rede de palavras, um prisioneiro do presente da enunciação, relativizado pela instabilidade da própria identidade” (ANDRADE, 2001, p. 145).

Esses Murphys, Molloys, e outros Malones, não me fazem de bobo. Fizeram-me perder meu tempo, desperdiçar meu trabalho, ao me permitirem falar deles, quando era preciso falar só de mim, a fim de poder calar-me. Mas acabo de dizer que falei de mim, que estou falando de mim. Não dou a mínima para o que acabo de dizer. É agora que vou falar de mim, pela primeira vez. Pensei que fazia bem, arregimentando esses sacos de pancadas. Me enganei. Não sofreram as minhas dores, as suas dores não são nada, diante das minhas, nada a não ser uma pequena parte das minhas, aquela da qual acreditava poder me separar, para contemplá-la (BECKETT, 2009, p. 44).

E nesse sentido, os três romances compartilham uma intensa relação entre a escrita e o caráter físico dos personagens. Aparentemente, a linguagem inaugurada em Molloy decompõe-se entrelaçada aos corpos que se perdem em meio a muletas e urinóis. Assim, a odisseia vivida por Molloy e Moran no primeiro romance dá lugar a *Malone morre*, narrativa que se diferencia pelo caráter estático de um personagem que espera pela morte na clausura de um quarto. Em *O inominável*, a imobilidade, que parecia ter atingido seu limite, se acentua. Toda movimentação ocorre em uma espécie de fluxo de consciência no interior da cabeça do narrador que cria, por meio de palavras, impressões de um mundo que desmorona, na medida que colocamos em xeque a confiança depositada na linguagem. As palavras proferidas em *O inominável* não possuem um significado restrito, “as coisas que diz não tem uma orientação predefinida como *um* sentido, mas múltiplas orientações contingentes que articulam a repetição dos processos materiais do corpo” (HANSEN, 2009, p. 25). Um corpo que, nesse terceiro romance, está disforme. Uma ausência que, em sentido amplo, nos impede de definir ou mensurar a extensão responsável pela configuração dos espaços na narrativa. Hansen argumenta que esta deformidade, esta distorção, nada mais é do que uma ironia de Samuel Beckett para com o modelo realista. O autor irlandês busca em sua escrita a desconstrução do modelo unitário – o Ideal, o Essencial, o Uno, o Belo, o Bom, o Justo, o Natural, o Racional, o Científico etc. – O que temos é a negação da forma refletida por um molde responsável pela reprodução de impressões comuns. “O corpo que a voz inventa se repete deformado em si, sem nariz, sem orelhas, sem pálpebras, sem sexo, encharcado de lágrimas involuntárias que choram sem parar por nada e por ninguém” (HANSEN, 2009, p. 10). Os ecos entrelaçados dos romances dão corpo à trilogia como um plano estético que nos permite visualizar em sua estrutura a negação do projeto realista, trazendo para seu lugar uma literatura que não pretende reproduzir uma imitação da realidade.

Na atmosfera totalmente escura de seu estado, imobilizado num chão invisível, reduzido à intensidade do esvaziamento contínuo das significações, o *eu* da voz é uma posição, *posição-entre*, como um prego enfiado numa tábua. Como tal, não se vê clara e distintamente a si mesmo na forma imaginária do corpo racional [...] Não tem si mesmo para poder ter uma posição única no espaço e no tempo. Beckett sabe o quanto é arbitrário o que o leitor infere como sendo o *si mesmo* do *eu* da voz no escuro e, para evidenciar a arbitrariedade, faz Malone vir sem razão evidente em intervalos

regulares completar uma rotação em torno de seu corpinho-Giacometti comprimido na voz magricela e esgotada enquanto Murphy se aproxima e se afasta sem razão evidente e regularmente de Malone. Ou será Mahood? Ballavoine? Talvez o defensor da carne de cavalo ou Worm, sim, Worm. Worm existe e não pensa (HANSEN, 2009, p.14).

A voz que emana dos personagens de *O inominável* é parte da criação de uma não-identidade, de um pensamento que se perde na tentativa de definir aquele que fala e aquele que escuta, sem saber, ao certo, quem é quem, ou onde começa um e termina outro. “Ou seja: faz o pronome *eu* da enunciação da voz ser um *eles* anônimo e impessoal, como um locutor que fala dramatizando outros enunciadores que ocupam seu lugar de *eu* emitindo o blá-blá-blá de suas vozes na sua” (HANSEN, 2009, p. 13). Retomando um aspecto do problema cartesiano que Beckett não busca solucionar, mas lançar luz ao pensamento que não se associa a um estado físico que nos permita definir a *identidade* de um sujeito que pensa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que buscamos com o texto apresentado é, através de uma experiência literária e filosófica, identificar na trilogia de Samuel Beckett os limites da linguagem e, em certo sentido, do pensamento como forma de organização das impressões que registramos do mundo. Sabemos que o autor irlandês é conhecido por desafiar os padrões do romance realista, propondo uma estética literária que se baseia na desconstrução da própria linguagem. A trilogia marca esse processo de desconstrução que se fundamenta na decomposição da estrutura do romance para que um novo formato possa se erguer, sem a ilusão de uma realidade apreensível. No decorrer da dissertação, mostramos esse caminho acompanhando a trajetória dos narradores beckettianos, que se perdem na tentativa de estabelecer um padrão narrativo capaz de revelar algo diferente da estranheza diante de memórias, reflexões e sentimentos que não se realizam.

Na interdependência que se observa entre as vozes dos personagens, no papel do narrador que se confunde com a história narrada, a decadência do mundo se revela. As palavras de Molloy, Malone e O inominável não evidenciam nada a não ser a incerteza. A dúvida de uma existência posta em xeque por um pensar vertiginoso, por meio do qual as experimentações narrativas se dão através de uma linguagem que oscila, que falha diante da natureza caótica da realidade, trazendo à tona uma sociedade burguesa que desmorona, acreditando poder, por meio da ciência e da razão, contornar a imprevisibilidade do vir-a-ser-no-tempo.

Samuel Beckett constrói um universo narrativo no qual a composição do enredo encontra-se submetida ao racionalismo falho dos narradores e personagens que se revelam impotentes na linguagem e na sua utilização como ferramenta de criação. Não há alternativa, a não ser negligenciar a nítida deformidade da estrutura linguística do pensamento, para seguirmos em frente. Ao escolher o fracasso como tema central de sua escrita, Beckett evidencia a necessidade da descrença, ou, pelo menos, da desconfiança, como algo capaz de despertar o homem para sua natureza limitada e impotente. E assim seus personagens se apresentam, sempre em busca de algo, que não sabemos ao certo o que é. Perdidos, Molloy e Moran terminam suas histórias como que diante de um espelho refletindo, no outro, a imagem própria de si mesmo. Em certo sentido, a influência cartesiana nos permite imaginar que a solidão característica de suas criaturas errantes se dá no desespero por desvendar a natureza oculta do “eu” que se perde tão logo iniciamos nossa busca. Revelando, assim, a impossibilidade de apreendermos uma

“verdade” que possa ser revelada no decorrer das narrativas. O que fica é a fragilidade da memória e do próprio espírito humano que, por qualquer razão, tente se apropriar de algo que ultrapasse os limites da linguagem.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

_____. *On Beckett*. Translation, introduction and selection by Nina Power and Alberto Toscano. Manchester: Clinamen Press, 2003.

BECKETT, Samuel. *Textos para nada*. Tradução de Eloisa Araujo Ribeiro e posfácio de Livia Bueloni Gonçalves. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. *Murphy*. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *O inominável*. Tradução de Ana Helena Souza; prefácio de João Adolfo Hansen. São Paulo: Globo, 2009.

_____. *Molloy*. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2007.

_____. *Cartas de Samuel Beckett a Axel Kaun, a “Carta Alemã” de 1937*. In: ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001a, p. 167-171.

_____. *Três Diálogos com Georges Duthuit (1949)*. In: ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001b, 173-182.

_____. *Algumas entrevistas*. In: ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001c, 183-195.

_____. *Malone Morre*. Tradução e posfácio de Paulo Leminsk. São Paulo: Brasiliense, 2. ed. 1986.

BERNARDO, Gustavo; FINGER, Anke; GULDIN, Rainer. *Vilém Flusser: uma introdução*. Gustavo Bernardo, Anke Finger e Rainer Guldin, São Paulo: Annablume, 2008.

BERNARDO, Gustavo. *Dois menos um pedacinho*. In: FLUSSER, Vilém. *A dívida*. Apresentação de Gustavo Bernardo, São Paulo: Annablume, 2011, p. 7-19.

_____. *Prefácio*. In: FLUSSER, Vilém. *Língua e realidade*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2007, p. 9-20.

- BERRETTINI, Célia. *Samuel Beckett: escritor plural*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BORGES-DUARTE, Irene. *A tradução como fenomenologia: o caso Heidegger. Heidegger, linguagem e tradução*. Lisboa, C.F.U.L., 2004, p. 445-457.
- CAMUS, Albert. O mito de Sísifo. 8. ed. Tradução de Ari Roiman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- DESCARTES, René. *Discurso do método; As paixões da alma; Meditações*. Tradução de Enrico Corvisieri, São Paulo: Nova cultural, 2000.
- DURANT, Will. *A história da filosofia*. Tradução de Luiz Carlos do Nascimento Silva. São Paulo: Nova cultural, 2000.
- EAGLETON, Terry. *Political Beckett?* New Left Review, n. 40, p. 67-74. jul./aug. 2006.
- FLUSSER, Vilém. *Língua e realidade*. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2007.
- _____. *A escrita – Há futuro para a escrita?* Tradução do alemão por Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.
- _____. *A dúvida*. São Paulo: Annablume, 2011.
- GULDIN, Reine. Pensar entre línguas: a teoria da tradução de Vilém Flusser. Tradução de Murilo Jardelino da Costa e Célia Barqueta. São Paulo: Annablume, 2010.
- HANSEN, João Adolfo. *Eu nos faltará sempre*. In: BECKETT. *O inominável*. Tradução de Ana Helena Souza; prefácio de João Adolfo Hansen. São Paulo: Globo, 2009, p. 7-25.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo, parte 1*. Tradução revisada e apresentação de Márcia Sá Cavalcante Schuback; Pósfacio de Emanuel Carneiro Leão. 15. ed. – Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2005a.
- _____. *Ser e tempo, parte 2*. Tradução revisada e apresentação de Márcia Sá Cavalcante Schuback; Pósfacio de Emanuel Carneiro Leão. 13 ed. – Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2005b.
- HERÁCLITO. Fragmentos: Sobre a natureza. Tradução de José Cavalcante de Souza. In: SOUZA, José Cavalcante de. (seleção de textos e supervisão). *Pré-Socráticos*. São Paulo: Nova cultural, 2000, p. 81-102.

- JANVIER, Ludovic. *Beckett*. Tradução de Léo Schlafman, Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução de Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger, São Paulo: Nova cultural, 2000.
- LEÃO, Emanuel Carneiro. *Apresentação*. In: HEIDEGGER. *Ser e tempo, parte 1*. Tradução revisada e apresentação de Márcia Sá Cavalcante Schuback; Pós-fácio de Emanuel Carneiro Leão. 15 ed. – Petropolis, RJ: Vozes, Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2005, p. 11-22.
- LEMINSKI, Paulo. *Beckett, o apocalipse e depois*. In: BECKETT. *Malone morre*. 2. ed. Tradução e posfácio de Paulo Leminsk. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 145-157.
- LÓPEZ, Lourdes Carriero. *La trilogía narrativa de Samuel Beckett: el exilio del ser y del lenguaje*. Revista de Filología Francesa, Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, n. 6, p. 61-71, jul. de 1994.
- MACIEL, Luis Carlos. *Samuel Beckett e a solidão humana*. Porto Alegre: Instituto Federal do Livro, 1959.
- MCDONALD, Rónán. *The Cambridge introduction to Samuel Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- MOREIRA, Jaqueline de Oliveira. *O problema do conhecimento em Schopenhauer*. Revista de ciências humanas, Florianópolis: EDUFSC, n. 36, p.263-287, out. de 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres I*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PESSANHA, José Américo Motta. *Vida e obra*. In: DESCARTES, René. *Discurso do método; As paixões da alma; Meditações*. Tradução de Enrico Corvisieri, São Paulo: Nova cultural, 2000, p. 5-29.
- POWER, Nina; TOSCANO, Alberto. *'Think pig!': An introduction to Badiou's Beckett*. In: BADIOU, Alain. *On Beckett*. Edited by Alberto Toscano e Nina Power. Manchester: Clinamen Press, 2003, p. xi-xxxiv.
- RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Tradução e prefácio de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SARTRE, Jean-paul. *Que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. *Sobre os diferentes métodos de tradução*. 2. ed. Tradução de Celso R. Braidão. In: HEIDERMAN, Werner. (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Florianópolis: UFSC / Núcleo de pesquisas em literatura e tradução, 2001.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Tradução, organização, prefácio e notas de Pedro Süsskind. Porto Alegre: L&PM, 2010.

_____. *Fragmentos sobre a história da filosofia; precedido de esboço de uma doutrina do ideal e do real*. Tradução Karina Jannini, prefácio Jair Barboza. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Introdução*. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). *História, memória, literatura*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003 p. 38-101.

SOUZA, Ana Helena. *Molloy: Dizer sempre, ou quase*. In: BECKETT. *Molloy*. Tradução de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, p. 7-20, 2007.

SPINKS, Lee. *James Joyce: a critical guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

STEINER, George. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Traduzido da 3 ed. (1998) por Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Nova cultural, 2000

ANEXOS

Gráfico



Mapa das línguas

Línguas índias			
Línguas africanas		Suda	
		Bantu	
Línguas Flexionais	Indo-européias	Kemtum	Germânico Céltico Latim Grego
		Satem	Eslavo Armênio Persa Indiano
	Hamito-semitas	Hamitas	Beber
		Semitas	Árabe Hebraico
Indonésio, Malaio, Papuano, Dravídico, etc			
Línguas Aglutinantes	Fino-Ungro	Finlandês Húngaro Lapão	
	Samoiedo	Samoiedo Esquimó	
	Altaico	Turco Anatólico Tártaro Tunguz Mongólico	
	Este Asiático	Coreano ←	
	Japonês (?)	Japonês ←	
Autraliano, Melanésio, Ainu, etc			
Línguas Isolantes	Tibeto-Burmês	Tibetano Burmês Assâmico	
	Siamo-Chinês	Thai Anamico Chinês	
Línguas índias			